B. Ganolb
809/2 Winterfeld



von

Carl v. Winterfeld.

Leipzig,

Zur Geschichte

heiliger Tonkunst.

Eine Reihe einzelner Abhandlungen

MÜNCHEN

von

Carl v. Winterfeld.

Zweiter Theil.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1852.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Vorwort.

Die Reihe von Aufsätzen die ich in gegenwärtiger Schrift biete, welche als Fortsetzung einer vor zwei Jahren unter gleichem Titel herausgegebenen sich ankündigt, wird, nur äußerlich betrachtet, als Zusammenstellung einzelner, selbständiger Abhandlungen erscheinen müssen, die eine ganz allgemeine Beziehung zu einander nur dadurch gewinnen, daß sie mit geistlicher, einige auch mit kirchlicher Tonkunst sich beschäftigen. Auf äussere Veranlassungen hervorgegangen wie sie sind, meist sich knüpfend an ältere Bücher welche einzelne Gebiete dieses weiten Feldes der Forschung zum Gegenstande hatten, Bücher die mir nach und nach bekannt wurden, meist während ich nach ganz Anderem forschte, und nun unerwartet meinen Antheil in Anspruch nahmen, mußte an diesen Abhandlungen ein Gepräge der Vereinzelung haften bleiben, das zu verwischen ich später nicht bemüht war, das sie auch kaum dadurch verloren haben würden, wenn ich sie in der Ordnung wie sie entstanden zusammengestellt hätte. Jetzt wo ich mit ihnen öffentlich hervortrete ist es mir aber Bedürfniß zu zeigen, daß sie nicht aus bloßem Hin- und Hertasten auf dem Gebiete entstanden sind, das ihre allgemeine Aufschrift bezeichnet, daß auch ein anderer als ein allgemeiner Zusammenhang sie zu einem Ganzen verbindet.

Katholische Schriftsteller über kirchliche Tonkunst pflegen dem heiligen Gesange ihrer Kirche einen uralten, geheimnißvoll-geheiligten Ursprung beizumessen, und sind eifrig bemüht ihn zur Geltung zu bringen. Der Pater Martini in einer seinem größeren, unvollendet gebliebenen Geschichtswerke beigegebenen Abhandlung, sucht zu erweisen, daß die liturgischen Gesänge

seiner Kirche, zumahl die Melodieen der Psalmen und Alles aus diesen Geschöpften auf dem Tempelgesange der Hebräer beruhen, der David, dem heiligen Sänger Juda's, nach Inhalt und Form unmittelbar offenbart worden sey. Die katholische Kirche, die Nachfolgerin der Synagoge, befinde sich nun ausschließend in dem Besitze dieses in ursprünglicher Reinheit bewahrten Schatzes; in ihr allein, der wahren Kirche Gottes, habe er sich unverfälscht erhalten können, während er bei den durch göttliches Strafgericht über den ganzen Erdboden zerstreuten Juden, vielfach verderbt und entstellt, seiner Urgestalt kaum entfernt noch gleiche. Der Pater Lambillotte, Herausgeber einer getreuen Nachbildung der St. Galler Handschrift von des heil. Gregor Antiphonarium, nachdem er das Verdienst des Papstes um den Inhalt derselben wahrheitsgemäß dahin gewürdigt hat, daß derselbe die vorhandenen kirchlichen Gesänge gesammelt, verglichen, gesichtet, sie von allen Entstellungen gesäubert in uranfänglicher Gestalt hergestellt habe, bezweifelt nicht, daß bei dieser Arbeit der heil. Geist ihn erleuchtet, ihn das Richtige und Wahre habe finden gelehrt; warum auch sollte der Herr weniger gethan haben für seine wahre Kirche als für die Synagoge, welche die Psalmen nach Dichtung und Gesang unmittelbarer Eingebung verdankt habe! Ja, er bekennt, jener alten Tradition beizupflichten, welche den heiligen Gesang der christlichen Urkirche auf den Erlöser selbst zurückführe. Von ihm sage die Schrift, daß nach dem Abendmahle er mit den Jüngern den Lobgesang angestimmt habe; dieser, ein freier Erguß seiner heiligen Seele, sey den Jüngern nachmals Vorbild geworden, um danach den heiligen Gesang der Urkirche zu regeln. Solcher Gesang sey es, dem Gregor der Große mit Hülfe des heiligen Geistes jede Entstellung abgestreift habe, welche durch die Unbill der Zeiten ihm widerfahren sey.

Von den beiden Hauptformen des evangelischen Kirchen=

thumes, wenn auch keine von ihnen einer hohen Begünstigung sich rühmt auf die Weise der älteren Kirche, hat doch die Calvinische in ihrer früheren Zeit deren Ansicht am nächsten sich angeschlossen. Sie verschmähte im Anbeginne jeden andern Gesang als den der Psalmen bei ihrem Gottesdienste, denn nur das dem heiligen Sänger durch den Herrn unmittelbar Eingegebene sey fähig ihn wahrhaft zu preisen und würdig seinem Dienste gewidmet zu werden. Dabei aber galt ihr nur der Inhalt, nicht die Form. Wie sie das ursprünglich eingegebene Wort jener heiligen Gesänge, nachdem diese zuvor aus der Ursprache in die der Kirche übertragen gewesen, unter abermaliger Dolmetschung in die Sprache des Volkes zu dichterischen Umschreibungen in Liedform umgestaltete, damit in der Kirche dem Volke Alles verständlich sey, und dasselbe in gemeinschaftlichem bekräftigendem Gesange das Dargebotene sich aneignen könne, so wies sie aus eben diesem Grunde auch die nach katholischer Ansicht gleicher Eingebung gewürdigten uralten Gesangsformen zurück als verlebte, gestaltete ihre Psalmlieder nach volksthümlichen Maaßen, gesellte sie weltlichen, im Volksmunde fortlebenden, durch frommen Gebrauch zu läuternden und heiligenden Singweisen. Die katholische Kirche dagegen beharrte bei den ursprünglichen Formen, und hielt dabei die Übertragung der heiligen Dichtungen in die Kirchensprache von gleicher Würde mit dem Urworte; man möchte sagen von höherer, wie ihr denn der Text der Vulgata vor dem hebräischen und der griechischen Dolmetschung als entscheidend galt.

Bei den Anhängern Luthers sprach durch die That der Grundsatz des Apostels sich aus: das heilige Wort, als edles Saamenkorn ausgestreut in empfängliche fromme Gemüther habe in ihnen zu keimen und zu fruchten, sei in der Kirche nicht lediglich als kostbarer Schatz zu hüten, sondern habe reichlich

zu wohnen in ihr, sey es im Gebete, in Lehre oder Gesang. Damit war eine bestimmte, allgemeine Form des Gottesdienstes, der Ordnung halber, wohl vereinbar, nicht aber stehende Formeln des Gebetes und Gesanges mit Ausnahme des von dem Herrn selber Vorgeschriebenen. So sproßte in frischer Blüte ein heiliger allen Gliedern der Kirche gemeinsamer Gesang auf; ein Reichthum an Schrift- und Psalmliedern, an Lehr-, Gebet- und Lobliedern, sich lehnend an die gegenwärtigen frommen Bedürfnisse des Ganzen wie der Einzelnen, wuchs der Kirche zu im Verlaufe der Jahre. Man legte sie nieder in einzelne Blätter zu augenblicklichem Gebrauche, in größere Sammlungen zu fortgesetzter kirchlicher Anwendung; in dem einen wie dem andern durch welche sie sich verbreiteten sind sie in Randbemerkungen meist „gewaltigklich belegt aus der Schrift", zum Zeugnisse, daß deren Gebote Folge geleistet, daß das heilige Buch in ihnen Fleisch und Blut geworden sey. Die Form in welche diese Lieder sich gestalteten war eben auch die strophische des Volksgesanges, vielfach selbst dessen Singweisen; sie gaben die äusseren Umrisse für neugebildete Melodieen, während der wieder erwachte Geist der Liebe zu dem heiligen Worte diese durch eine Wärme und Innigkeit, eine Tiefe heiliger Feier belebte, die neugestaltend auch auf die entlehnten weltlichen Formen des Gesanges zurückstrahlte. Dieses neugestaltende Entlehnen ging nicht minder zurück auch auf die Melodieen heiliger Gesänge der alten Kirche welche die neue sich aneignete, zumahl die ihrer Hymnen. Dort hatten sie im Chor- und Priestergesange nach strenger Vorschrift sich unverändert fortgepflanzt, jetzt da sie Eigenthum der Gemeine, des Volkes werden, aus dessen Herzen und Munde mit vollster Theilnahme an dem Inhalte des Gesungenen ertönen sollten, fügten sie sich der volksthümlichen Gestalt der Liedweise.

Sollte in diesem Unterbrechen reiner Fortpflanzung eine

unberechtigte absichtliche Entstellung, eine Verfälschung zu finden seyn? Oder eine Entheiligung in dem Zurückgehen auf weltliche Singweisen? Sollte der gläubige Katholik berechtigt seyn, in dem Verfahren beider evangelischen Bekenntnisse bei der Bildung ihres heiligen Gesanges, vor Allem aber in der Umwandlung des aus dem älteren Hinübergenommenen ein Zeichen, und eine Strafe des Abfalles von der wahren Kirche zu finden? Die folgerechte Übereinstimmung mit den Ansichten jener geistlichen Väter die ich diesen Zeilen vorangestellt habe, möchte endlich dahin führen; ob von einzelnen Eiferern etwas dieser Art jemals ausgesprochen worden, ist mir nicht bewußt; fromme Glieder ihrer Kirche haben, wie ich glaube, nie etwas dem Ähnliches laut werden lassen.

Das Bedürfniß gemeinsamer Erhebung des Geistes und Herzens zu der ewigen Macht und Liebe das die Gläubigen zu Gemeinen vereinigt, ist von jeher lebendig empfunden worden. Offenbart sich schon überall der Trieb, gegenüber menschlichen Erlebnissen in weiterem und engerem Kreise, das innere Verhältniß des Einzelnen zu denselben laut werden zu lassen in mehr oder minder kunstreich gegliedertem Wort und Gesange, mag diesem Trieb auch nicht die Kraft beiwohnen einen Verband zu stiften unter den Einzelnen; wie viel mächtiger wirkt eben dahin jener heilige, seiner Natur zufolge gesellige innere Drang zu vereinter Anbetung in frommem Gesange! Nothwendig also ist der Kirchengesang ein Gemeingut, weil er auf einem gemeinsamen Bedürfnisse beruht, nicht aber in gleichem Maaße ist es die Gabe des heiligen Dichters und Sängers durch die er erst in das Leben treten kann. Vermag nun der Mensch dem Herrn nichts darzubringen, er habe es denn zuvor von ihm empfangen, so würde jenes Bedürfniß ungestillt bleiben müssen, gelänge es nicht dem Begabten, durch das ihm anvertraute Pfund, womit er nach des Gebers Willen zu wuchern, es leben=

dig fruchten zu lassen hat, das bei Allen in gebundenem, dämmerndem Zustande Vorhandene zu klarem Bewußtseyn in Lied und Melodie zu entbinden. Dadurch vollzieht er in Wahrheit eine Gesammtthat, weil Alle, des nur Geahnten dadurch wirklich theilhaft geworden, in freudiger Übereinstimmung sich ihr anschließen, sie dadurch Gültigkeit gewinnt für jeden Einzelnen, der damit ein Recht auf das Geleistete erringt, als sey es sein Eigenes. Denn was Jenen, den Aufnehmenden, geboten wird, hat der ihnen gegenüber schöpferisch Vollbringende auch nur kraft des von ihm Empfangenen geleistet; erst die Zustimmung der Übrigen drückt seiner That das Siegel auf eines, im Sinne des Gebers Gewirkten, welchem zufolge Jeder mit der empfangenen Gabe allen Übrigen dienen soll. Also verstanden darf auch die evangelische Kirche in ihrem heiligen Gesange, als guter, vollkommener Gabe von dem Vater des Lichtes, eines höheren, geheimnißvollen Ursprunges sich rühmen; wie könnte da in dem Schaffen einer neuen Gesangsform, dem Entlehnen einer, dem unbewußten, an dem Weltlichen haftenden Kunsttriebe angehörigen, der volksmäßigen die bezeichnenden Wendungen einer geistlichen Urform festhaltenden Umgestaltung, eine unberechtigte That, eine Entheiligung, eine Verfälschung gefunden werden? Sollte zumahl an der Melodie die früher leichtfertigen, ja schandbaren Worten sich gesellte, dadurch eine unauslöschliche Befleckung haften? Ich gedenke dabei — wenn es vergönnt ist das Kleinere dem Höchsten zu vergleichen, — an die fromme Betrachtung eines Lehrers der alten Kirche, die er an das Geschlechtsregister des Herrn knüpft, an dessen leibliche Herkunft von den Sündern die er zu erlösen gekommen sey, und denen eben dadurch die ewige Güte eine so festere Zuversicht, einen so kräftigeren Trost bereitet habe. Würden wir wagen zu behaupten, daß ein dauernder Makel dem Erlöser, dem Unsündigen, Reinen, dem Sünden-

tilger durch seine Abstammung von David sich mitgetheilt habe, dem selber sowohl als in Vorfahren und Abkömmlingen vielfach mit Sünde Befleckten, mit schwerer Schuld Belasteten, war er auch ein Mann nach dem Herzen Gottes?

Von dem allgemeinen Drange das Weltliche an das Heilige zu knüpfen, es ihm zu nähern, es dadurch zu weihen, habe ich nicht nur auf vielen Blättern meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang gehandelt, sondern auch in dem früheren Theile der gegenwärtigen Schrift, und ich darf hier also nur darauf verweisen. Er ist von gleicher Macht als das Streben nach allgemeinem Kirchengesange, wodurch die irdische Gabe des Gesanges vor allem dem Herrn einmüthig geweiht werden soll; mit dem einen tritt das andere unmittelbar hervor. Beide nun bilden den Mittelpunkt von welchem in mannichfachen Ausstrahlungen die einzelnen Abhandlungen dieser Schrift ausgehen, und dadurch bei aller Selbständigkeit dennoch innerlichst zusammenhängen.

Legt die Mehrzahl dieser Aufsätze ein Zeugniß davon ab, wie zu verschiedenen Zeiten, von mannichfaltigen Standpunkten, auf abweichenden Wegen man die weltliche Form durch geistlichen Inhalt zu heiligen gestrebt habe, so liegt dabei zugleich am Tage, daß es nicht immer im höchsten Sinne, oft auf entschieden zu mißbilligende Weise geschehe. Wurden vorhandene geistliche Gedichte schon kunstreich ausgestalteten, in sich vollendeten und geschlossenen Tonsätzen weltlicher Bestimmung angepaßt, so kann die dabei unzweifelhaft vorwaltende, löbliche Absicht, doch über das künstlerisch Verwerfliche eines solchen Beginnens nicht täuschen; gedachte man den Ernst geistlicher Ermahnung durch profane Töne eingänglicher zu machen, so empfiehlt zwar ein großer Dichter indem er eine heilige Aufgabe behandelt, der strengen Würde geschichtlicher Wahrheit den Reiz dichterischer Erfindung zu gesellen, wie man dem

kranken Kinde die bittere Arzney in süß bestrichenem Glase reiche; doch ist sein Rath wohl nur für Kinder empfehlenswerth, und das Bild wodurch er ihn rechtfertigt der Größe seiner Aufgabe nicht angemessen. Ein Anderes ist es dagegen schon, wenn eine für Melodiebildung wenig begabte Gemeine ihren bisherigen, zu höchst geringem Theile nur ihr eigenthümlichen Kirchengesang aufgiebt für einen, dem Inhalte nach auf uralten heiligen Liedern ruhenden, der Form nach auf weltliche Weisen sich gründenden; *) wenn sie die bald nach dessen Hervorgehen für jene Melodieen erfundenen vierstimmigen Tonsätze selbst für kirchlichen Gebrauch in dem Maaße sich aneignet, daß nach zwei Jahrhunderten noch ein hochachtbarer Tonmeister **) den mächtigen darin empfangenen Eindruck mit Wärme preis't, so daß er ihr nachrühmt, sie bringe die Würde und Kühnheit jener Psalmweisen ganz diatonischen Geschlechtes durch meist reine Intonation zur Geltung, lasse bei ihrem Gesange oft nichts zu wünschen übrig; ja ihr heiliger Gesang sey so tief gewurzelt in ihrem Volksleben, daß wo er — der Berichtende — nach Volksweisen geforscht habe, oft ein solcher 4stimmiger Psalm ihm zu Gehör gebracht worden sey. Es kann nicht befremden, wenn das schwer verfolgte Häuflein der Wiedertäufer, wo es die Bekenntnisse seiner, nach inniger Überzeugung schriftmäßigen Lehre, die Berichte über die letzten Stunden der Bekenner aus seiner Mitte, die willig und freudig dafür dem Tode entgegen gingen, niederlegt in Liedern, dabei Maaße und Weisen verbreiteter weltlicher wählt, auch wohl früher schon von geistlichen Dichtern der allgemeinen evangelischen Kirche für die ihrigen entlehnten; konnten sie doch in dieser Gestalt am leichtesten zu fernhin zerstreuten Brüdern gelangen, ja, ihren Feinden vielleicht bei nur oberflächlichem Anhören dem Inhalte

*) S. Nr. II. Seite 27 ff.

**) Reichardt, Kunstmagazin II Band, 1791. Fünftes Stück, Seite 16.

nach eher verborgen bleiben. Wenn endlich jene Frau, die unter schweren Prüfungen eines innerlichen Schatzes göttlicher Liebe und Trostes sich bewußt geworden, bei überwiegendem Drange, auch Anderen zu dem Bewußtseyn eines so köstlichen Fundes zu verhelfen, durch viele übereinstimmende Zeichen dahin geführt wird eine in die Weite gehende Wirksamkeit solcher Art für den Beruf ihres Lebens zu erkennen; wenn sie Ort und Art derselben, wie auch die ihr darüber gegebenen Winke einander widersprechen mögen und durch den Erfolg sich nicht bewähren, doch mit unbedingter Aufopferung ihres eigenen Willens freudig dem anheimgiebt, der mit der verliehenen Gabe auch die Pflicht ihr auferlegt hat, nach seiner Leitung damit zu schalten; wenn sie unerwartet in der Übung dieser Pflicht durch Verdächtigung sich gehemmt, durch strenge Absonderung ihr entzogen, in ihren Kerker mit einer einzigen Dienerin verschlossen, bis auf die äusserste Enge zurück gedrängt sieht mit ihrem Wirken, sich nun gedrungen fühlt ihre inneren Anschauungen in geistlichen Liedern auszuhauchen, ihrem Herrn, wie sie selber sich ausdrückt, gleich einem gefangenen Vögelein in ihrem Käfige zu singen, — wenn diese Frau ihre Gesänge auf Melodieen beliebter Operngesänge bis herab zu denen gangbarer Gassenhauer richtet, so ist es deshalb, weil viele dieser Singweisen in mannichfacher Beziehung sie an ihre bisherige Führung erinnern, weil durch deren Anwendung sie ihre Dienerin befähigt sieht ihre Stimme mit ihrer eigenen zu vereinigen zum Opfer des Gebetes, Dankes und Lobes im Gesange; weil sie nun hoffen darf, daß auch Andere dereinst um so leichter zu gemeinschaftlichem Einstimmen in dieselben dadurch befähigt werden möchten; so daß zuletzt ihr das Zeugniß mindestens zu Theil werden müsse, gethan zu haben, was sie gekonnt, wie jener den Erlöser kurz vor seinem Heimgange salbenden Sünderin.

Ist in der Heiligung des Weltlichen durch das Geistliche

einer der Mittelpunkte bezeichnet um den die einzelnen Abhandlungen in diesen Blättern sich reihen, so findet sich ein zweiter in dem Drange nach der Gemeinschaftlichkeit des Kirchengesanges, der damit so nahe zusammenhängt. Von ihm bieten die Bemühungen der französischen Alterthumsforscher um die Wiederbelebung des kirchlichen Gesanges im Sinne des 13ten Jahrhunderts, mit denen die achte Abhandlung dieser Schrift sich beschäftigt, ein merkwürdiges Zeugniß. Jenes Jahrhundert ist diesen trefflichen Männern, wie man an dem angegebenen Orte finden wird, das der höchsten Blüte der kirchlichen bildenden Kunst in allen ihren Verzweigungen; durch Forschungen auf dem Gebiete der Tonkunst, namentlich in einer Handschrift der Cathedrale zu Sens aus jener Zeit, halten sie sich berechtigt auch dieser Kunst eine gleich hohe Stelle neben den ihr verschwisterten anzuweisen, und wie sie für die Herstellung der Schöpfungen dieser letzten mit regem Eifer und mit gesegnetem Erfolge gewirkt, nachdem ihnen gelungen war den Sinn für die Bedeutung derselben zu wecken, so richten sie ihr Streben nunmehr dahin, auch die lebendige Stimme des Gesanges durch die neu erforschten gleichzeitigen Denkmahle desselben in den hehren Räumen wieder zu erwecken, in denen sie einst erklang. Sie gehen dabei aus von dem Grundsatze, daß der heilige Gesang ein Gemeingut sey, glauben mit ihm auf dem Boden ihrer Kirche, als getreue Söhne derselben zu stehen, und also im Einverständnisse mit ihr und deren Oberhaupte getrost an ihr Werk der Herstellung gehen zu dürfen, durch das an die einmahl geheiligte Sprache der Kirche keine Hand solle gelegt werden. Wenn ich nun durch mehrjähriges Forschen zu der Überzeugung gelangt bin, daß auf ihrem Wege das von ihnen angestrebte Ziel nicht zu erreichen steht, so bin ich darum doch weit entfernt, ihre Bemühungen um die Blütezeit christlicher Kunst, ihr Durchdrungenseyn von deren hohem Werthe zu ver-

kennen, wie an dem angegebenen Orte man sich davon über- zeugen wird. Allein nicht nur ihren Ansichten von der Richtig- keit des von ihnen gewählten Weges der Herstellung, auch denen über den Werth und die kirchliche Bedeutung der contrapunktischen Kunst muß ich entschieden entgegentreten, und darüber mögen einige Worte mir hier noch vergönnt seyn.

Kunstreiche, nach den Regeln des Contrapunkts geglie- derte Gesänge sind unbezweifelt nur durch kunstmäßig beschulte Sänger auszuführen. Die Zulässigkeit thätigen, ja, bedingter- weise ausschließenden Mitwirkens solcher Sänger bei der kirch- lichen Feier wird von dem musikalischen Vertreter unserer kirch- lichen Alterthumsforscher nicht bestritten, auch hat ihre Kirche, mindestens in der Ausübung, niemals ein Bedenken dagegen erhoben. Meine eigene Überzeugung darüber im Sinne des evangelischen Gottesdienstes habe ich an anderer Stelle aus- führlich dargelegt, und kann darauf um so mehr verweisen, weil sie keine abweichende, hier also eine nicht in Betracht kommende ist. Dagegen gilt nun den Gegnern der Grundsatz der Unverletzlichkeit des gesungenen Wortes, sey es der heiligen Schrift selbst, sey es späterer, in den Kreis der Liturgie aufge- nommener Dichter. Es müsse in vollster Verständlichkeit laut werden, daher dürfe kein verschiedenes dazu gesungenes gehört werden, wodurch das eine wie das andere an Vernehmbarkeit einbüße; eine jede durch den Zusammenhang nicht unmittel- bar gebotene Wiederholung desselben müsse vermieden werden, denn wie könne dem Gesange ziemen, was der gesprochenen Rede zu höchster Unzierde gereichen würde? Die Tonkunst dürfe in der Kirche nur eine unterwürfige, demüthige Dienerin des Wortes seyn, wenn sie nicht ihrer wahren Bestimmung untreu werden, und ihre Ausweisung verschulden wolle; in ein solches Verhältniß müsse sie zu den neuentdeckten herrlichen Liedern

des dreizehnten Jahrhunderts treten und zu deren mit ihnen zugleich entstandenen Melodieen.

Für den Kirchengesang der ganzen Gemeine, da deren Glieder nicht insgesammt kunstgeübte, und doch alle kraft inneren lebendigen Dranges dazu gleich berechtigte sind, da endlich seine Bedeutung in dem einmüthigen Zusammenstimmen aller beruht, und daher Alles vermieden werden muß was ihr Recht darauf und die Möglichkeit seiner Ausübung irgend beeinträchtigen kann, haben diese Aussprüche vollkommene Gültigkeit, und dagegen erhebt sich mein Widerspruch nicht. Wohl aber wendet er sich gegen die der kleineren Zahl wohlbeschulter Sänger auferlegte Beschränkung, wodurch die Kunst in tieferer Bedeutung gänzlich verloren gehen würde.

Der für Gesang höher Begabte und wohl Beschulte hat ohnfehlbar, wie die Pflicht, so auch das Recht in der Kirche nach Maaßgabe seiner vorzüglichen Begabung den Übrigen zu allgemeiner Erbauung zu dienen. Mit dem bloßen Lautwerden des Wortes, dem Vernommenseyn durch den Gehörsinn, ist es allein nicht gethan, denn es soll reichlich wohnen in der Gemeine. Wie alles Lebende auf Blüte und Frucht angewiesen ist, so soll es, ausgestreut als edles Saamenkorn in die durch die Predigt dafür empfänglich gewordnen Gemüther, nicht allein in ihnen zu der Frucht eines frommen, christlichen Lebens reifen, es soll auch in dem Innern Kunstbegabter ein Keim werden der in seiner Entfaltung zu bedeutsamen Kunstwerken die ihm innewohnende schöpferische Kraft bewährt, und in diesen auf neue Weise zu allgemeiner Erbauung gereicht. Die Rede, auf dem gesprochenen Worte beruhend, bewegt sich auf einem ganz anderen Gebiete als die Kunst der Töne, und mag diese auch im Gesange sich mit jener verknüpfen, sie wird damit noch nicht unbedingt in deren Gebiet hinübergezogen. Betrachten wir das reine Tonleben, wie es durch die Behandlung

der mannichfach gearteten Tonwerkzeuge hervorgeht, so kann uns nicht entgehen, daß, was wir in ihm Motiv nennen, musikalische Phrase, Grundgedanke, eine selbständige Bedeutung besitzt, nur daß sie durch Worte nicht genügend ausgedrückt zu werden vermag, weil sie ihr Leben, ihre Verleiblichung, nicht durch sie, sondern die Töne empfängt, für jeden Tonsinnigen aber dennoch vollkommne Verständlichkeit besitzt. Wäre dieses nicht der Fall, so würde die Musik ein leerer Schall seyn, von dem nach schnell verrauschtem Sinnenkitzel nichts im Gedächtnisse haften könnte, und es wäre Thorheit von Aus- oder Durchführung einer solchen Phrase zu reden, oder gar sie einen Grundgedanken derselben zu nennen. Wie nun in diesem reinen Tonleben das Motiv selbständig und frei nur aus den Tönen hervorquillt, so gewinnt es im Gesange Leben und Gestalt an dem Worte, es findet an ihm eine bestimmtere Deutung, eine Vermittelung für allgemeinere Verständlichkeit, ohne deshalb minder Tonerzeugniß zu seyn, noch die bewegende Kraft einzubüßen, welche sein Name bezeichnet, oder irgend einen Vorzug der Kunst aufgeben zu dürfen, durch die es in das Leben gerufen wurde. In wahrhaften Kunstwerken erkennen wir ein Aufgehen des Tones in das Wort, wie dieses in jenen, eine fruchtbare Vermählung beider, und keineswegs nur ein Schmücken, Bekleiden des Wortes durch den Ton, wo allerdings was der gesprochenen Rede misziemt, auch der gesungenen nicht zur Zierde gereichen könnte. Was das Wort bei seinem Lautwerden durch das von ihm Ausgesagte in dem Geiste des Vernehmenden hervorgehen läßt als Begriff, das tritt durch den Ton dem empfänglichen Sinne als Empfundenes leibhaft, anschaulich entgegen; durch den Ton wird so geleistet was dem Worte für sich unerreichbar ist, das Empfundene in seiner zartesten Färbung und Abschattung darzustellen. Mögen die kunstreichen Verflechtungen des Contrapunktes zu dem Worte der

einen Stimme das in der Rede unmittelbar darauf folgende in der andern hören lassen; ein jedes hat in dem ihm vermählten Motive seine Verleiblichung gefunden, ihr innerster Zusammenhang, ihre gegenseitige Entfaltung offenbart sich in ihrem Zusammenklingen, und geht dabei das Einzelne auf in dem Ganzen, so empfängt es durch die Harmonie, welche als Geist des Ganzen aus dem Vereine der einzelnen Stimmen hervorgeht, eine erhöhte Selbständigkeit, eine tiefere Bedeutung. Wer jemals in Eccards köstlichem Ostergesange die Worte vernahm

Mein schönste Zier und Kleinod bist
Auf Erden du Herr Jesus Christ
Dich will ich lassen walten

der mag gestehen, ob er deshalb, weil nicht in allen fünf Stimmen Wort und Ton jederzeit auf einander treffen, durch eine den Sinn jenes erstern beeinträchtigende Unvernehmlichkeit störend berührt worden ist, ob nicht vielmehr durch die Verflechtung der Motive denen die Worte sich gatten derselbe ihm im Innersten aufgegangen ist? Ja, wird er nicht gedrungen seyn zu bekennen daß er die Wahrheit der begeisterten Worte jenes alten Augsburger Freundes der Musica nun erst recht empfunden hat von dem Preise „der zarten Beweglichkeit und des prangenden Stillstehens“ der im Gesange gesellten Stimmen, wenn deren lebendiges nach inniger Vereinigung ringendes Streben, nachdem ihrer Verflechtung immer lieblichere Harmonieen entblühten, zuletzt sich auflös't in jenes fromme gemeinsame Zusammentönen, worin die völlige, selige Ergebung in das göttliche Walten sich ausspricht? — Und nun die öftere Wiederholung derselben Worte! Ich beziehe mich absichtlich auf jenen, lange Zeit dem großen J. Sebastian Bach zugeschriebenen, später dem Bruder seines ersten Schwähers, Johann Christoph Bach als angehörig erkannten 8stimmigen Gesang, als einen weithin bekannten und allgemein geschätzten:

„Ich lasse dich nicht, du seegnest mich denn ꝛc.“ Wohl ein halbes Hundert mahl hören wir diese Worte, zuerst in dem Wechselgesange zweier Chöre, dann in dem Wechselspiele dreier Stimmen wiederholt; und nicht eben selten werden dem Bewundernden, von der Wirkung des Ganzen Durchdrungenen, dann die erkältenden Worte eines strengen Kunstrichters oder kirchlichen Eiferers entgegen gerufen: was man denn sagen würde, wenn ein Redender diese Worte eben, ja, auch nur halb so oft wiederholte? was man davon urtheilen würde, wenn zu diesen Worten gar zuletzt noch die Strophe eines Liedes (Warum betrübst du dich mein Herz ꝛc. V. 3) gesprochen würde, wo eines vor dem andern nicht zu vernehmen seyn würde? Es ist darauf nur zu entgegnen, daß es hier ja nicht um eine Rede sich handle, sondern um einen Gesang, der auf einem andern Gebiete sich bewege als jene, und daher auch andern Regeln unterworfen sey. Die oft wiederholten Worte singe ein Chor dem gegenüberstehenden zu in einfacher Wiederholung als gemeinsamen Wunsch, als ein Gebet zu welchem der eine wie der andere sich gedrungen fühle, dann würden sie getragen von dem Wechsel der Melodie und Harmonie; was könne im Stande seyn, als beide, das dringende Verlangen nach dem Segen des Herrn auszudrücken, das Sehnliche, Heischende, im Übermaaße des Verlangens Ermattende, und sich wieder Aufraffende, was vermöge gleich ihnen das von dem Worte nur Ausgesagte als lebendiges Bild darzustellen, den Blick in das Innerste des fromm bewegten Gemüths zu eröffnen? Und wenn das bis dahin von zwei vollstimmigen Vereinen — wir dürften sie Gemeinen nennen — wiederholt gemeinsam Ausgesprochene sich auflöse in das dringende Verlangen der Einzelnen, wo nun die musikalischen Motiven in die sich die Worte gestalteten auf das Kennbarste laut werden, an ihrem Sinne keinen Zweifel ließen; was sei fähiger als der über ihnen schwe-

bende Gesang frommer Liedesworte voll lebendigsten Gottvertrauens, dem, in seinen Theilen wie seinem Ganzen auf das Vollkommenste deutlichen Kunstwerke die volle kirchliche Weihe zu gewähren, die feierliche Stille und Erhebung des Gemüths, die Gewähr der Erhörung, dem lebhaft bewegten Gebete gegenüber? Die kirchliche Aufgabe der contrapunktischen Kunst ist eine hohe und große, und nur der auf ihrem Gebiete vollkommen heimische, vollendete Meister, vermag sie zu lösen, nicht der es selten nur, und als Gast betretende, nicht der bloße Anfänger oder gar Pfuscher; deren Hervorbringungen sollen aber auch der Kirche stets fern bleiben!

Ich breche hier ab, da das Gesagte hinreichen wird, meine Ansicht vollständig darzulegen; das von den übrigen Theilen der vorliegenden Sammlung noch zu Bemerkende läßt in wenige Worte sich zusammenfassen.

Die dritte, fünfte und sechste Abhandlung stehen mit den eben besprochenen in weniger genauem, immer jedoch noch erkennbarem Zusammenhange; sie sind bei aller sonstigen Selbstverständlichkeit zugleich auch Ergänzungen in dem ersten Bande mitgetheilter, und haben in dieser Rücksicht ihre Stelle hier gefunden.

Was endlich die fünf als Anhang beigegebenen betrifft, so habe ich sie als einen solchen aus früherer Vereinzelung gesammelt; als zwar gelegentlich entstandene, jedoch mehr oder minder unter sich zusammengehörende. Auch wird man ihre Beziehung auf den am Schlusse des ersten Bandes stehenden Vortrag „über den Einfluß der gegen das sechszehnte Jahrhundert hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden Kunde des klassischen Alterthums auf die Ausbildung der Tonkunst“ nicht verkennen, wie sie ihm denn zum Theil erweiternd, näher ausführend, erläuternd zur Seite stehen.

Inhalt.

Abhandlungen vermischten Inhalts.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

I.

Geistlicher Gesang der Wiedertäufer im sechzehnten Jahrhunderte.

In der für die Königliche Bibliothek hieselbst durch des Königs Gnade erworbenen reichen Büchersammlung des Geheimenraths von Meusebach findet sich das nachstehend besprochene, eine ausführliche Beschreibung verdienende Buch.

Sein Titel lautet: „Ein schön ge= | sangbüchlein Geistlicher Lieder zusa= | men getragen, Auß dem Alten vnnd | Newen Testament, durch frome Chri= | sten vnd Liebhaber Gottes, welcher hie | für etliche getruckt seind gewesen, | aber noch viel dazu gethan, | welche nie in truck auß= | gangen seindt. ‖ In welchen auch ein recht leben vnd | fundament dez rechten Christlichen | glaubens gelehrt wirdt. ‖ Colossern 3. ‖ Lehrend vnd ermanendt euch selbst mit | gesangen vnd lobgesangen vnd Geist= | lichen Liedern in der gnadt, vnd | singend dem Herrn in | eweren Hertzen."

Auf der Rückseite des Titelblatts stehen 8 gereimte Zeilen, in denen das geistliche Singen empfohlen wird; auf dem folgenden Blatte eine „Vorrede, Zu dem Christlichen Leser | oder Senger." | worin dasselbe in ungebundener Rede geschieht. Thatsachliches ist aus ihr nicht zu entnehmen, nur die folgen=

den Zeilen verdienen herausgehoben zu werden: „So thun wir einen jeden ernst= | lich vermanen, das ers nit zum argen ver= | stehen wölle, das die löbliche Psalmen | vnd andere schöne Geistliche lieder auß= | gelassen sind, Jß nit darumb gesche | hen, als ob man dieselben damit ver= | achte oder verwerffe (denn was gut ist, | soll man nicht verwerffen) Sonder vmb | des geringsten kostens willen, vnd wür= | de sich sonst auch in ein grosses ungeschick= | tes opus oder Buch verlauffen haben. |"

Von hier an beginnt die bis dahin mangelnde Bezeichnung der einzelnen Blätter durch Blattzahlen, aber höchst unregelmäßig, so daß ohne vorgängige, das Ganze umfassende Verbesserung ein richtiges Citat unmöglich fällt. Auf der Rückseite des mit der Zahl 202 bezeichneten Blattes bis zu dem die Zahl 234 tragenden, schließen sich noch an: „Etliche newe | Lieder, so vorhin nicht hie bey gewe= | sen vnd jetz durch frome Christen darzu gethan, 2c | ." Sodann folgt auf der Rückseite des zuletzt erwähnten Blattes, dessen erste den Schluß dieser hinzugekommenen Lieder enthält, das Register, durch 5 Seiten fortgesetzt, ohne Blatt= oder Seitenzahlen; ihm zufolge enthält das Buch 133 Lieder. Ein Druckort ist nicht genannt, noch auf dem Titel= oder dem letzten Blatte eine Jahrzahl angegeben, so daß Alter, Herkunft, nähere Bestimmung des Buches aus keinem äusserlichen Zeichen sogleich erkannt werden kann.

Diesen Mangel hat der gelehrte frühere Besitzer durch den auf den Rücken des Einbandes gesetzten Vermerk ergänzt: „E i n s c h ö n | g e s a n g b ü c h l e i n | G e i s t l i c h e r L i e d e r | (d e r W i e d e r t ä u f e r) | v o n 1 5 7 0. | ", der, da äusserliche, offenbare Kennzeichen, oder irgend ein älterer, glaubhafter Bericht über dieses Buch ihn nicht unterstützen, durch Prüfung seines Inhalts sich bewähren muß, dadurch aber in der That seine Bestätigung erhält.

Denn was zuerst die Herkunft dieses geistlichen Singebuches von den Wiedertäufern, und zwar von den späteren auf Menno Simonis sich gründenden betrifft, so leidet diese nach dem Inhalte seiner Lieder nicht das geringste Bedenken.

Menno Simonis (nach seinem eigenen Lebensberichte in G. Arnolds Kirchen- und Ketzergeschichte Th. II. S. 501 u. f.) war im Jahre 1504 zu Witmarsum in Friesland geboren, und trat 1528, in seinem 24. Jahre, in den katholisch-geistlichen Stand. Er führte Anfangs, wie er bekennt, ein fleischliches, leichtsinniges Leben, doch fand er durch Forschung im neuen Testamente zuerst sich angeregt, da dieses ihm Manches mit der hergebrachten kirchlichen Lehre nicht Übereinstimmende zu enthalten schien. Eine noch lebhaftere Anregung erfuhr er durch die 1531 zu Leuwarden geschehene Hinrichtung eines Sicke Schneider, welchem vorgeworfen wurde, „seine Taufe erneuert zu haben." Wodurch dieser dabei so schwer sich versündiget haben könne, begriff er Anfangs nicht, er wurde dadurch zu tiefer eindringendem Nachdenken über die Sakramente der Kirche aufgefordert, namentlich über die Kindertaufe und das Abendmahl, wo er die kirchliche Ansicht mit der Schrift im Widerspruche zu sehen glaubte; die bald nachher ausgebrochenen Münsterschen Wirren rückten ihm die Frage näher, ob es dem Christen erlaubt seyn könne, zur Verbreitung, ja, nur zur Vertheidigung seines Glaubens das Schwert zu ziehen, da des Herrn eignes Wort bei seiner Gefangennehmung es dem Apostel Petrus untersagt, und ihn geheissen habe das Schwert in die Scheide zu stecken, wie denn auch Gottes ausdrückliches Gesetz das Tödten verbiete. Endlich bestärkte er sich in der Überzeugung, daß der Christ, durch des Herrn Wort auf die einfache, wahrheitgemäße Bejahung oder Verneinung dessen verwiesen, wonach er gefragt werde, eine eidliche Betheurung

desselben ohne Sünde nicht aussprechen dürfe. Als er demnächst Pfarrer in seinem Geburtsorte geworden war, lehrte er auch von der Kanzel dieser seiner Überzeugung gemäß, bis er zuletzt Gewissens halber diesen Dienst verließ, da er dieselbe nicht ihrem ganzen Umfange nach in ihm zur Geltung bringen, vielmehr so Vieles üben müsse, was ihm mit ihr im schneidendsten Widerspruche zu stehen schien. Es begann nunmehr für ihn ein Leben der Entsagung, der Armuth, des Elendes, wo er, umherirrend, in Lehre und Lehrstreit der Aufgabe zu genügen bestrebt war, die zu lösen seine bisherige Stellung ihm versagt hatte. Im Jahre **1537** bildete sich zuerst um ihn eine gleichgesinnte Gemeine, die ihn als ihren Lehrer berief, doch scheint er damit noch keinen festen Wohnsitz gewonnen zu haben, denn er sagt selber, daß er für seine Bemühungen um seine und vieler Menschen Seligkeit, nach der Lehre, die er als die rechte erkannt habe, über die Maaßen viel Bangigkeit, Druck, Betrübniß, Elend und Verfolgung mit seinem armen, schwachen Weibe und kleinen Kinderlein bis ins **18**te Jahr (**1536—1554**) habe ausstehen müssen, und daß er in Gefahr seines Lebens und mancherlei Furcht sich kümmerlich erhalten habe. Er starb im Jahre **1561** in der holsteinischen Stadt Oldesloe, zwischen Lübeck und Hamburg.

Es kann hier nicht die Rede davon seyn, die kirchliche Auffassung gegen die in Menno durch seinen Lebensgang entwickelten, ihr widersprechenden Meinungen zu vertheidigen, sondern nur deren Vorhandenseyn in unserem Buche nachzuweisen. Dadurch erhalten wir zugleich Gelegenheit, den Inhalt und das Gepräge der geistlichen Dichtungen, die es umfaßt, in lebendigen Beispielen darzulegen.

Einer der hauptsächlichsten Grundsätze der Wiedertäufer, der aus dem ganzen Umfange ihrer Überzeugungen sich bildete,

war der, daß nur das Fleisch gefallen und von der Sünde verderbt sey, daß dieses allein, nunmehr zu einem untüchtigen Werkzeuge des Geistes geworden, den sonst rein gebliebenen zu beflecken vermöge. Dabei waren sie sich wohl bewußt, daß mit dieser Lehre sie eben so gegen Katholische als Evangelische in Widerspruch träten, von beiden Seiten also Verwerfung, ja Verfolgung und Haß zu erwarten hätten. Mit aller Bestimmtheit ist beides in einem Liede unseres Buches ausgesprochen: *)

So das Fleisch nit vorhanden ist,
So ist die Seel ganz gesund und frisch,
Mit Freuen und lobsingen
Rüst't sich in allen Dingen
Das Opfer vor zu bringen.

O lieber Vater und Herzog mild
Sei uns ein Hülf' und starker Schild
In diesen letzten Zeiten
So wir auf beiden Seiten
mit falschen Schlangen streiten.

Damit hängt unmittelbar ihre Ansicht zusammen von Christi Menschwerdung: wie hätte der Unsündige dessen theilhaft seyn können, wodurch ihnen die Sünde allein möglich wurde? In ihrem Sinne äussert sich darüber in unserem Buche der gefangene Johann Schütz in einem aus seinem Kerker zu Stärkung der Seinigen gesandten Liede: **)

Da theten sie mich fragen
mit vielen Worten gut

---

*) S. 91b. O lieber Vater, wie bistu so gut ꝛc. Str. 3. 4. Des bessern Verständnisses wegen ist die ältere Schreibweise, wo sie Zweideutigkeit verursachen könnte, in den Anführungen mit der neuern vertauscht, ohne an dem alterthümlichen Ausdrucke etwas zu ändern.

**) S. 164. „O Gott ich muß dir klagen" ꝛc.

Ob Christus auch nit wäre
von Maria Fleisch und Blut?
Das hab' ich nie gelesen
Hab ich vor ihn' bekannt;
Wie soll der von Erden wesen,
Den Gott der Vater hat gesandt?

Er ist empfangen von dem heiligen Geist,
Geboren von Maria der reinen Magd
Ohn' all' Befleckung der Sünden ꝛc.

und in der folgenden Strophe:

Das Wort ist Fleisch geworden,
als Joannes giebt zu verstehen,
gewirkt durch den heiligen Geiste;
Gotts Kraft hat sie empfah'n.
Das Heilig' aus ihr geboren
wird Gottes Sohn genannt ꝛc.

Ihre Lehre von der Taufe spricht sich unumwunden aus in dem Märtyrerliede des zu Cölln hingerichteten, fünf und zwanzigjährigen Thomas Drucker: *)

„Ich acht' es für kein' Irrthumb nicht
wie wir leben und lehren,
ich werd' denn durch die Schrift bericht'
dann will ich es begeben;
die Schrift sagt nit von Kinder tauf,
Darvon hab' ich nit gelesen;
wer nach Gottes Wort getauft soll seyn,
der muß gelaubig wesen.

Es ist ein Bad der Wiedergeburt,
ein Bund eines guten Gewissen,
ein' Verneuerung des heiligen Geists,
Darvon kein' Kinder wissen;

*) S. 177. „Wollt ihr hören was ist geschehen" ꝛc.

es wascht die Sünd' nit ab im Fleisch
die wir von Adam erben;
Wer die Tauff recht empfangen soll
der muß der Sünden absterben!

Der gefangene Johann Schütz legt in dem schon früher erwähnten Liede die Überzeugung der Taufgenossen dar von dem Sakramente des Abendmahls:*)

Das Nachtmahl unseres Herren
hab' ich vor ihnen bekannt
wie uns Christus hat gelehret
der treue Heiland,
Dass wir dabei sollen gedenken
Sein Leiden und bittern Tod
Das er für uns thät schenken
Da er sein Blut uns vergoß.

In gleicher Art bekennen ihren Glauben die als Wiedergetaufte verbrannten Jungfrauen Maria und Ursula von Beckum:**)

Man thät sie weiter fragen
was sie hielten vom Sacrament;
Wir halten vom Nachtmahl unseres Herren
wie das steht im Testament.

Christus hat selber das Brot gebrochen
und schenkt' uns seinen Wein,
dabei sollen wir gedenken
seines Leidens und bitterer Pein.

Christus hat gesprochen
ich bin das ewig' Gut;
dabei wöllen wir bleiben
und bezeugens mit unserem Blut.

---

*) S. 164.
**) Bl. 134b. „Ach Gott ich mag wohl trauern."

Vor Allem wird darauf gedrungen, fest bei diesem Glauben zu verharren, den Kreuzesweg nicht zu scheuen, wie auch Fleisch und Blut dagegen sich sträuben möge. So endet das eben erwähnte Lied von den Jungfrauen von Beckum mit einer Strophe solchen Inhalts:

„der uns dies Liedlein dichtet
es war ihm darumb zu thun
ob er uns möcht berichten
den Kreuzweg nach zu gehn 2c.

Das ihm unmittelbar folgende schließt mit der Aufforderung:

Ihr Christen wöllt euch bedenken
Nehmt eurer selber wahr
und wöllt euer Herz danach richten
Fleisch und Blut das muß daran 2c.

Ja, in einem darauf eigends gedichteten Liede erscheint uns Christus selber, der im Gespräche mit dem vor der Qual zagenden Taufgenossen ihn durch sein eignes Beispiel stärkt: *)

Herr, was du willt, das muß immer wesen,
Aber des Kreuzes mag ich nit genesen!
Muß es nun seyn, und muß ich es tragen
so werd' ich krank, und werd' verzagen.

Wie, meinst du dich in den Rosen zu baden?
Du mußt noch durch die Dorne waden! (waten)
Sieh an dein Kreuz, und auch das mein',
wie ungeleiche schwer daß die Kreuzer seyn!

Wir lesen in der heiligen Schrift
dein Joch sei süß, dein Bürd' sei licht;
wie bist du mir denn nun so hart
mein auserkorner Bräutigam zart!

---

*) S. 144.

Ungewohnheit beschwert oft den Muth,
halt dich stät, es wird noch all' gut;
Geduld ist all so köstlich Pfand,
wem ich es geb ist mir wohl bekannt!

Man kann die Meinungen der Taufgenossen als irrig und verderblich verwerfen, man kann aus vollster Überzeugung und mit lebendigem Glauben der kirchlichen Auffassung anhängen, allein man wird sich nicht entbrechen können, die Standhaftigkeit zu bewundern, mit der zarte Jungfrauen, wie hochbetagte Greise, ohne Hartnäckigkeit und Ruhmredigkeit, ohne allen Groll oder Haß gegen ihre Richter, für dasjenige gern in den Tod gingen, was sie nach dem Maaße ihrer Einsicht für den Kern der christlichen Lehre, und zum wahren Heil allein zureichend erkannten. Auf solche Beispiele werden in unserem Buche die Verbündeten in zahlreichen Liedern hingewiesen. Die jüngere der Jungfrauen von Beckum, vor deren Augen man ihre Schwester dem Feuertode übergeben hatte, bleibt ungeschreckt und fest in ihrer Überzeugung, in Allem ist sie bestrebt, dem Vorgange ihres Herrn nachzufolgen; es heißt von ihr:

Für die Obrigkeit fing sie an zu bitten
in ihrer letzten Noth:
O Herr wöllst ihnen vergeben,
Sie wissen nicht was sie thun.

Eine fromme „Maria", *) deren Geburtsname uns nicht genannt ist, eine Verlobte, flößt ihren Richtern inniges Mitleid ein, man macht ihr die lockendsten Anerbietungen, wenn sie ihren Irrthümern entsagen wolle, zu wiederholten Malen wird ihre Hinrichtung aufgeschoben, weil man immer noch darauf hofft, allein die kaiserlichen Mandate sind zu streng, man darf

*) S. Bl. 138. „Ach fröhlich will ich singen" rc.

ihrer nicht schonen. So geht sie denn singend zu dem Flusse, in welchem man sie ertränken will:

„Auf dem Wege hat sie gesprochen
eines Manns Braut bin ich gewest,
heut hoff ich Christus Braut zu werden
und erben mit ihm das Reich.

Noch auf diesem letzten Gange redet man ihr zu:

Darauf hat sie gesprochen,
Ich bleib bei meinem Gott,
Darumb ihr seyd hergekommen
Darin wollt fahren fort.

Das Korn ist in den Strohen
es will gedroschen seyn,
Gottes Wort ist angefangen
es muß vollendet seyn.

Endlich heißt es:

Also ist sie gestorben
Allen frommen Christen zu Trost,
Gotts Nam' hat sie bezeuget
Versiegelt mit ihrem Blut.

Godhart von Nonnenbach und Peter Kremer*) zu Winneck mit dem Schwerte gerichtet wußten durch ihre standhafte und fromme Haltung selbst dem Henker Mitleid einzuflößen, der ihnen tröstend zusprach, und sie erinnerte, auch Christus sey unschuldig gebunden worden: das zuschauende Volk drang darauf, ihnen als frommen Männern ein christliches Begräbniß zu gewähren. Jörgen Ladenmacher und Wilhelm von Keppel wurden zu Cölln als Wiedertäufer hinausgeführt in dem Rhein ertränkt zu werden, allein nur an

*) S. Bl. 180 das Lied: „Merkt euch ihr Völker überall" ꝛc.

dem ersten vollzog der Henker das Urtheil, den andern schleppte er weiter mit der Drohung, „ihm den Kopf abzufegen", hieß ihn aber dann schleunig entfliehen, und es wurde ausgesprengt, man habe sein verschont, weil er sich von seinem Irrthum gewendet habe. Das Lied unseres Buches über diesen Vorgang, *) das durch einzelne Stellen an Luthers Lied „von den zween Märtyrern in Brüssel" erinnert, rührt her von ihm und er widerspricht darin jenem Gerüchte als einem lügenhaften:

Sie sagen, daß ich am End'
die Wahrheit hab' aufgeben,
hab' mich von Gottes Wort gewendt,
drumb sey ich auch noch im Leben.

Die laß man immer lügen hin
sie habens keinen Frommen,
laßt uns dem Herren danken drin,
Sein Wort ist zu uns kommen.

Mildgesinnte Richter mochten vor der Menge der Opfer zurückbeben, welche die strenge Satzung forderte, heimliche Hinausführungen zu ungewöhnlicher Zeit wurden von ihnen angeordnet, von mehren Hinausgeführten das Urtheil nur an Einem vollzogen, die andern zur Flucht gedrungen, und dann von ihnen verbreitet, daß sie sich bekehrt hätten. So geschahe es auch in einem andern, durch ein Lied **) unseres Buches „von Jörgen Friesen" berichteten Falle. Der standhafte Bekenner ermahnt darin vom Kerker aus seine Glaubensgenossen, bei der erkannten Wahrheit zu verharren; seinen eignen Worten folgen sodann 4 Schlußstrophen eines Gefährten, welche den Ausgang berichten:

---

*) Bl. 182. „Zu singen will ich heben an" ꝛc.
**) Bl. 185b.

Bl. 188. (Str. 1.) Sein Leben thät er verlieren,
Heimlich zwischen Tag und Nacht ꝛc.
(Str. 3.) Zween Christen thät man ausführen
Mit wie man vormals pflag,
Auf daß man nit sollt spüren
Was da geschehen mag.
Einen thäten sie tödten,
Zu Cöllen in dem Rhein,
Den andern ließen gehen,
Sein' Glauben behielt er fein.

Allein es kommen auch Fälle vor, wo Richter, sey es aus fanatischem Hasse gegen die Irrgläubigen, sey es um die Gerüchte milderen Verfahrens, die ihnen Verantwortlichkeit bringen konnten, zu widerlegen, mit grausamer Härte verfuhren. Das Schlußlied unsers Buches*) berichtet uns, daß zu Mastricht Bruder Arndt, seine Gattin Ursula, eine Frau von fünf und siebzig Jahren, und ihre Töchter (Tringen und Neelken) um Mitternacht als geständige Wiedertäufer verhaftet wurden, daß man sie der scharfen Frage (der Tortur) unterwarf, ohne sie ihrem Glauben abwendig machen zu können; daß die schwer gemarterten Alten die Kunde, daß sie verbrannt werden sollten, mit Heiterkeit, ja mit Freude empfingen, die greise Mutter aber geknebelt hinausgeführt wurde, um Sprechen und Singen ihr zu wehren; daß endlich die verwais'ten, standhaft gebliebenen Töchter vierzehn Tage später ein gleiches Schicksal erfuhren, wobei es zwar Tringen gelang, die Binde zu entfernen, mit der man ihr wie ihrer Schwester den Mund verschlossen hatte, daß aber als sie ihn zum Sprechen öffnen wollte, der Henker sie darauf schlug.

Doch nicht Beispiele standhafter Bekenner aus dem Schooße

*) Bl. 234.

der eigenen Brüderschaft finden wir allein in unserm Buche, um durch sie die Kreuzesscheuen zu erheben und zu stärken; auch ältere Fälle aus der Märtyrergeschichte werden dazu herangezogen. So die Geschichte von dem zu Rom in siedendem Öle gemarterten, und dann verbrannten Algerius, der seinen Brüdern erzählt: wenn auch die Welt es nicht glauben werde, so müsse er ihnen doch bekennen, er habe in seinem dunkeln Kerker Lustbarkeit gefunden, unaussprechliche Süßigkeit im Rachen des Löwen, Hoffnung des Heiles in der Bitterkeit des Todes; er habe in der Hölle Grund gelegen, und wo Andere weinten und heulten, sey sein Mund voll Lachens gewesen; begeistert ruft er aus: *)

„Kein' Freundschaft ist mir lieber
denn Brüder im Glauben geleich,
kein Vaterland noch heymet süßer
denn Gottes Himmelreich!
kein Schatz noch Gut mir baß gefällt,
denn das ewig' Leben
hab' ich mir auserwählt!

endlich schließt er

Die Hitz' ist mir worden
ein' frische Lustbarkeit nicht sau'r,
Der Winter ist wie Frühling im Herren,
der ich nicht fürcht' brennend' Feu'r!
Sollt' ich fürchten schlechte Hitz' und Pein?
Die wird ein' klein' Zeit dauern,
dann werd' ich in Freuden seyn!

Betrachten wir dieses alles im Zusammenhange, so kann uns kein Zweifel bleiben, daß wir nach Zusammenstellung und Inhalt ein geistliches Singebuch der Wiedertäufer vor uns ha-

*) Bl. 208 b.

ben. Eben so aber zeigt sich ferner, daß es aus der Mitte der Anhänger Menno's hervorgegangen seyn, und die von dem frühern Besitzer angenommene Jahrzahl richtig seyn müsse, wenn wir der Zeit seines Erscheinens näher nachforschen.

Fast alle jene Märtyrerlieder, deren Inhalt wir mittheilten, bieten in irgend einer Strophe eine Zeitangabe. Ein früheres Jahr als 1552 ist nicht angezeigt; dann finden wir die Jahre 1557, 1558, 1562, 1565 genannt; dieses letzte das späteste in den Liedern, die dem Anhange „etlicher neuer Lieder, so vorhin nicht hiebeigewesen", vorangehen. Das Schlußlied dieses Anhanges — eben das von dem Bruder Arndt und den Seinigen — berichtet, daß diese am 24. Nov. 1569 ergriffen, die Alten am 9. Jan. 1570 verbrannt, und am 23sten desselben Monats gleiche Hinrichtungen an den verwais'ten Töchtern vollzogen worden seyen. Damit ist der frühes te Zeitpunkt gegeben, in welchem unser Buch erschienen seyn kann; allein es ist auch nicht wahrscheinlich, daß dieses in einem bedeutend spätern geschehen seyn werde. Denn in den früheren Märtyrerliedern — wenn wir das eine so viel ältere von Algerius ausnehmen — finden wir dem Tode der Bekenner doch eine Art äusseren Trostes für den Leser beigesellt durch den Antheil der Richter, des Volkes, ja, der Henker selbst; man könnte versucht werden, ihr Opfer für ein leichteres zu halten. In dem letzten Liede dagegen erscheinen die Verurtheilten mit schonungsloser Härte und kalter Grausamkeit behandelt, der sie dennoch eine gleiche Freudigkeit und Sanftmuth entgegen stellen. Gewiß hat man nun nicht lange gesäumt, ihr glorreiches, noch in frischem Andenken stehendes Beispiel dem erneuerten Singebuche beizufügen, sobald ein Bedürfniß der abermaligen Herausgabe desselben sich geltend machte; es galt nicht allein ihr Andenken zu ehren, ihre Treue und Standhaftigkeit zu verherrlichen, die

Brüder zur Nachfolge anzuregen, sondern auch die ganze Schwere ihres Opfers für die als Wahrheit erkannte Lehre zur Anschauung zu bringen.

Wann das ältere Singebuch erschienen sey? ist mit Gewißheit nicht zu sagen; war es dem Theile des vorliegenden gleichlautend, der seinem Anhange vorausgeht, so kann es nicht früher gewesen seyn als um 1565, wo wir das letzte der darin berichteten Martyrien besungen finden. Zwar könnte im Allgemeinen die Frage entstehen, ob nicht ein noch älteres Gesangbuch der Wiedertäufer vorhanden sey? Denn es sind Lieder von Wiedertäufern, die für ihre Lehre als Märtyrer in den Tod gingen, aus viel früherer Zeit vorhanden; die Mehrzahl der von Wackernagel in seiner Sammlung „das teutsche Kirchenlied" mitgetheilten Märtyrerlieder (619 — 630) gehört eben solchen Bekennern an. Das Lied 619 von Hans Schlaffer, der 1527 zu Schwatz enthauptet wurde (619) bekennt in dem Abgesange seiner 7ten Strophe sich Christi nicht zu schämen, dem er „durchs widerpadt" bis in den Tod sich ergeben habe; Jörg Wagner (620) und Hans Hut (621), von denen der erste 1527 in München verbrannt, der andere 1528 im Gefängnisse in Augsburg gestorben, dann dem Feuer übergeben wurde, sind, obgleich die wiedertäuferische Ansicht in ihren Liedern nicht vorzugsweise sich geltend macht, doch sonst als dieser Sekte angehörend bekannt;*) das Lied (623) des 1528 zu Augsburg enthaupteten Liepolt Schneider legt in seiner 4ten Strophe großes Gewicht auf die Taufe der Gläubigen nach „Marci am letzten"; das Lied (630) der 14 Märtyrer, deren jeder eine Strophe davon gedichtet und sie mit seinem Namenszuge bezeichnet hat, weis't in

*) S. Ranke deutsche Geschichte. III. S. 512. 517, woselbst auch ausführlicher (wahrscheinlich in Liedern verfaßter) Erzählungen von dem (Feuer-) Tode Hätzers zu Constanz und Hubmayers zu Wien gedacht wird.

seiner elften Strophe hin auf ihre innige Verbrüderung durch die Taufe, und so mag auch das Lied (625) von den 7 Brüdern im Gefängnisse zu Gmünd, deren ebenfalls ein jeder eine Strophe desselben gedichtet hat, auf einen Vorgang hinweisen, dem gleich, den jenes andere Bl. 166 unseres Buches von den sieben Bekennern zu Gemünne erzählt; da, wenn in jenem von sieben Brüdern geredet wird, wohl nicht von leiblicher Brüderschaft die Rede ist, sondern von der Verbrüderung im Glauben. Die Lieder 626, 627 von Mattheiß Cerfaß, von Wilhelm von Keppel und Jörg Ladenmacher will ich nur vorübergehend erwähnen, da sie späterer Zeit sind (1555, 1562) und unser Buch sie ebenfalls enthält.

Allein das zuerst erwähnte Lied Hans Schlaffers zeigt deutlich, daß es Anfangs nur in einem einzelnen Drucke bald nach seiner Hinrichtung erschien, als fliegendes Blatt, die Brüder von dem Geschehenen zu unterrichten, sie in der erkannten Wahrheit zu stärken. Ohne Zweifel ist dies auch in den übrigen Fällen geschehen; die Quelle aber, aus der, als einem wirklichen Liederbuche, Wackernagel alle diese Gesänge schöpfte, ist eine spätere, vom Jahre 1583, und es ist wahrscheinlich, daß man diese älteren Denkmahle erst dann sammelte, als die Hitze der Verfolgung in Deutschland etwas nachgelassen hatte, ganz abgesehen von unserem Buche. Dieses aber ist offenbar in dem nördlichen Theile der Niederlande erschienen, worauf manche Sprachwendung in seinem Inhalte deutet, sowie denn auch die Bewohner jener Gegend den Ansichten der Wiedertäufer günstig gesinnt waren, so daß diese dort früher schon, ehe ihnen Duldung ausdrücklich gewährt wurde, derselben thatsachlich genossen, seit nämlich die niederländischen Provinzen in erklärtem Gegensatze gegen die spanische Herrschaft sich befanden, deren eben dort vor allem harte Verfolgung der Neugläubigen vor-

nehmlich den Aufruhr gegen sich entflammt hatte. Damals erst, als mit einiger Sicherheit Gemeinden der bisher gleich dem Wilde des Waldes Gejagten sich bilden konnten, durfte man daran denken, geistliche Liedersammlungen für ihre gemeinsame Erbauung zusammenzustellen, obgleich man, wie wir sehen, vorsichtigerweise Druckort und Druckjahr bei ihnen wegließ. Ob unmittelbar vor der wilden münsterischen Bewegung, oder während derselben Lieder erschienen, in denen der Geist derselben sich abspiegelte, ist mir nicht bekannt geworden. Es ist aber auch nicht wahrscheinlich, wenigstens hat man damals, und noch viel minder späterhin, als alles an diesen Aufstand Erinnernde mit eifriger Gewaltsamkeit unterdrückt wurde, daran gedacht, sie zusammenzustellen, indem auch alle damals im Geiste der wahnsinnigen Schwärmer verfaßten Schriften durch deren Zerstörung ausnehmend selten geworden sind.

Von dem Inhalte unseres Buches ist bereits vieles Einzelne mitgetheilt, um dessen Abstammung zu erweisen; es bleibt nur einiges Allgemeine darüber nachzuholen. Abtheilungen nach Fest-, Psalm-, Zeitliedern, überhaupt eine geordnete Zusammenstellung nach den Gegenständen der Gesänge enthält es nicht; ohne ersichtliche Anordnung stehen dieselben nebeneinander, und auch die Märtyrerlieder werden von andern verschiedenen Inhalts unterbrochen. Schon die Vorrede deutet darauf, daß wir wenige Lieder der allgemeinen evangelischen Kirche hier zu erwarten haben; sie enthält sonst, wie schon bemerkt worden, nichts Thatsachliches, sondern nur die Aufforderung den Herrn zu loben wegen der unaussprechlichen Wohlthat der Erlösung mehr jedoch mit dem Herzen als dem Munde, da das Lob nicht schön sey aus dem Munde des Schalks, weil es nicht von Herzen gehe. Sie ermahnt daher ausdrücklich, es nicht in argem Sinne zu verstehen, daß schöne geistliche Lieder und

Psalmen ausgelassen seyen, nicht weil man sie verwerfe, sondern um den Aufwand zu vermeiden, und das Anschaffen des Buches zu erleichtern. In der That, die Mehrzahl der Lieder sind aus der Mitte der Taufgesinnten hervorgegangen, und wir kennen ihre Urheber nur da, wo diese im Fortgange oder am Schlusse der Lieder sich selber nennen. Nur neun*) allgemeiner

---

*) Folgende Lieder sind die aufgenommenen:

I. Ach Gott vom Himmelreiche ꝛc. W. 441. von Andreas Gruber. Unser Buch giebt, mit größerer oder minderer Abweichung die ersten 8 Strophen: hinter der achten wird eine neunte eingeschaltet, die Wackernagel nicht hat; dann folgt die 10te, und eine veränderte Schlußstrophe.

II. Erzürn dich nicht o frommer Christ ꝛc. W. 555. von Ludwig Hetzer. Alle 23 Strophen, mit unbedeutender Veränderung einzelner Worte.

III. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn ꝛc. W. 275. von Hans Witzstatt von Wertheim. Alle 16 Strophen, gleichlautend der Fassung, worin der Druck von Hans Varnier zu Ulm (1536) und der 2. Theil des zu Straßburg 1544 erschienenen Gesangbuchs (das ander teyl, aller Psalmen) das Lied geben.

IV. Merkt auf ihr Christen alle gleich. W. 634. Lied eines unbekannten Dichters, aus dem Nürnberger Enchiridion von 1527. Alle 21 Strophen, mit geringfügigen Abweichungen gleichlautend.

V. O guter (gütiger) Gott in Ewigkeit. W. 437. von Wenceslaus Link. Alle 15 Strophen mit einigen Veränderungen. Statt des „Türken" ist in allgemeinerem Sinne „der Feind" gesetzt.

VI. O Gott verleih mir deine Gnad ꝛc. W. 278. von Johannes Sanffdorfer. Wenige Sprachformen ausgenommen, alle 7 Strophen übereinstimmend.

VII. Willtu bei Gott dein' Wohnung han ꝛc. W. 640; eines unbekannten Dichters. Die 7 ersten Strophen, bis auf die Endzeilen der 7ten, stimmen überein; dann folgen zwei, von der Fassung bei W. ganz abweichende, in denen Standhaftigkeit im Glauben und williges Aufsichnehmen des Kreuzes empfohlen wird.

VIII. Wach auf mein's Herzens Schöne ꝛc. W. 240. von Hans Sachs. In seinen 9 Strophen übereinstimmend.

IX. Wo Gott der Herr nit bei uns hält ꝛc. W. 227. von Justus Jonas. Eine unbedeutende Abweichung ausgenommen, in seinen 8 Strophen übereinstimmend. — Außerdem giebt Wackernagel noch, wie bemerkt ist, die beiden Märtyrerlieder „von Mattheiß Cerfaß

gebräuchliche Lieder sind aufgenommen, und unter ihnen eines allein von einem Sinnesgenossen, ja, Märtyrer ihres Glaubens: die Nachbildung des 37sten Psalms von Ludwig Hetzer: „Erzürn dich nicht o frommer Christ ꝛc.“ ein Lied das mit seiner (wahrscheinlich ursprünglichen) Melodie zuerst in dem Straßburger Liederbuche von Wolfgang Köphl 1537 vorkommt, und mit ihm zu jenen 7 gehört, welche von Orlandus Lassus zu 5 Stimmen (vortrefflich) behandelt, um 1583 zu München zusammengedruckt wurden; so daß wir deutlich sehen, daß er, der gläubige Katholik, weder aus der getrennten Kirche Hervorgegangenes scheute, noch selbst das Erzeugniß eines von beiden Kirchen verworfenen, durch Feuer gerichteten Ketzers.*)

(1555)“ so wie von Jörg Ladenmacher und Wilhelm von Kepfel (1562) unter den Num. 626, 627. In jenem früheren stimmen die ersten 15 Strophen überein ohne erhebliche Abweichungen: hinter der 15ten ist in unserem Buche eine eingeschoben, die bei W. fehlt: „Kein Fehl, o Herr, bei dir nicht ist“, alle übrigen sind, wie zuvor, gleichlautend. Dieses letzte giebt alle 45 Strophen unsers Buches mit einer, bald hier, bald dort, besseren Les'art, ohne daß durch die Abweichungen das Ganze wesentlich verändert wird.

Andere Lieder unseres Buches täuschen nur durch Uebereinstimmung oder nahe Ähnlichkeit ihrer Anfangszeilen mit denen bekannter Lieder. So ist (Bl. 28) „Hilf Gott daß mir gelinge“ ganz verschieden von dem bekannten, gleich beginnenden; (Bl. 13) „Ich stund an einem Morgen“ eine von der bekannteren Umdichtung eines weltlichen Liedes ganz unabhängige, neue; (Bl. 56) „Im Anfang Gott geschaffen hat“ dem Frederschen gleichen Anfanges nur in sofern verwandt, als dieses von der Schöpfung handelt, jenes vom Sündenfalle; (Bl. 155) „Mein Seel nun lob den Herrn“ vollkommen unabhängig von Gramanns Liede über den 103ten Psalm; (Bl. 99ᵇ) „Wie lieblich hat sich gesellet“ durchweg abweichend von Vespasius' Umdichtung eines gleich beginnenden weltlichen Liedes: endlich (Bl. 122) das Lied „Wohl dem der in Gotts Furchte steht“ nicht das Luther'sche.

*) Obgleich dieses Lied ursprünglich aus der Kirche von Zürich hervorgegangen ist, enthält doch das von Froschauer dort 1536 herausgegebene Gesangbuch weder dasselbe noch seine Melodie. Dessen spätere Ausgabe von

Auch dürfen wir nicht voraussetzen, daß diese neun Lieder wegen Übereinstimmung mit der Lehre der Wiedertäufer vorzugsweise von ihnen gewählt worden; ihr Inhalt drückt vielmehr die auch in ihnen lebende allgemein christliche Sinnesart kräftig aus, wie dessen nähere Prüfung ergiebt. Denn die Heiligkeit, die Würdigkeit des nunmehr hervorgedrungenen göttlichen Wortes, wird mit Wärme in ihnen gepriesen, die Freude an ihm wird laut; alles Verlangen nach dem, was es verbeut, ersterbe, freudig sey gethan, was es einschärft; Furcht und Schrecken vor denen, die gegen die Verkündiger des Wortes wüten, darf man nicht hegen, aber um rechte Lehrer dieses heiligen Wortes hat man zu bitten, und um ein weltliches Regiment, wodurch es kräftig geschützt werde. Keiner mag die scheinbare Glückseligkeit des Ungerechten beneiden, Jeder vielmehr der Führung des Herrn unbedingt vertrauen; jenen wird das Gericht ereilen, der Fromme wird behalten bleiben. Kurz ist die Trübsal hienieden, aber sie wirket eine unvergängliche Herrlichkeit; deshalb mag das Kreuz nicht gemieden seyn, sondern in Geduld dem Herrn nachgetragen, dem ewigen Vorbilde. Jeder Götzendienst ist zu fliehen; nicht den Heiligen, sondern dem Herrn, der sich in ihnen verherrlicht hat, gebührt die Anbetung, er ist der rechte Helfer, der einige Eckstein. Unsere Sünden haben wir zu bekennen und zu bessern, sonst werden sie nach Verdienst an uns heimgesucht von der göttlichen Gerechtigkeit, welche die Übertreter in die Hände ihrer Feinde giebt; mit der Umkehr dürfen wir nicht zögern, dann aber um Erledigung von solcher Strafe Den bitten, welcher der alleinige Schutz ist derer die an ihn glauben, und die Anschläge

---

1570 giebt es mit einer anderen, wahrscheinlich späteren Singweise. S. die ursprüngliche in Tuchers Melodienbuche zum Schatze des evangelischen Kirchengesanges in M. Prätorius Tonsatze. No. 330. S. 182, 183.

der Gottlosen zerbricht rc. — In diese Worte können wir kürzlich zusammenfassen, was in den gewählten Liedern ausgesprochen ist, und für sich allein dem Gesangbuche keineswegs das Gepräge eines wiedertäuferischen geben würde. Die Mehrzahl seiner Lieder ist gleich denen der gereinigten Kirche und der böhmisch-mährischen Brüder am Rande der ältesten Gesangbücher reichlich mit Beweisstellen der heiligen Schrift versehen, ohnfehlbar um dadurch zu erhärten, daß man keine neue Lehre verkünde, sondern eine auf die ältesten Urkunden des Glaubens gegründete.

Die in allen Liedern unseres Buches vorwaltende Wärme der Überzeugung, die innige Wahrhaftigkeit, deren Gepräge sie alle tragen, ist es, wodurch sie für uns anziehend werden, nicht ihre Form, die durchweg eine sehr vernachlässigte ist. Dazu tritt noch der Mangel an Sorgfalt bei dem Abdrucke, wonach Manches, das bei Vergleichung mit den anderswoher aufgenommenen Liedern für eine abweichende Lesʼart gehalten werden könnte, zuletzt als Druckfehler sich kundgiebt, obgleich auch der umgekehrte Fall dort im Drucke verschuldeter Irrthümer sich findet, und unser Buch die richtige Lesʼart giebt. Namentlich läßt sich die Grundform der Strophe eines Liedes erst durch deren Vergleichung mit allen übrigen desselben erkennen, was bei Feststellung der Melodieen wohl in Acht zu nehmen ist, die auch zuweilen offenbar unrichtig angegeben sind. Denn unmittelbar ist deren keine ihrem Liede beigegeben, sondern nur über dessen Anfange mit Worten angezeigt; wo dieses nicht der Fall ist, muß sie nach dem Strophenbaue ermittelt werden. So gehen wir nun zu dem musikalischen Theile unseres Gesangbuches über, durch den dasselbe mit dem Liedergesange seiner Zeit lebendig zusammenhängt.

Es begegnet uns hier eine Erscheinung, die demselben mit

der Mehrzahl aller älteren evangelischen geistlichen Liederbücher gemeinsam ist: Die Mehrzahl seiner Lieder ist auf weltliche Melodieen verwiesen, deren manche nur einmahl angewendet werden soll, andere öfter wiederkehren; die gewählten gehören durchgängig zu den beliebtesten jener Zeit, und sind zum Theil aus den erhalten gebliebenen weltlichen Melodieenbüchern noch herzustellen. Der rhythmischen Formen (der Maaße) dieser dem weltlichen Liedergesange entlehnten Singweisen sind 28, die in 55 melodischen Formen erscheinen, auf 69 Lieder (also die Mehrzahl des Inhaltes von unserem Buche) angewendet. Am häufigsten finden wir: die 4zeilige Strophe (in 5 rhythmischen, 13 melodischen Formen), die 5zeilige (in 3 rhythmischen, 8 melodischen), die 7zeilige (in 6 rhythmischen, 9 melodischen); die 8zeilige unter allen am öftersten, (in 5 rhythmischen, 16 melodischen) obgleich an rhythmischer Ausbildung die 7zeilige als die reichere sich zeigt. Die 6, 9, 10, 11, 13zeilige Form treten uns seltener entgegen. Die nähere Prüfung ergiebt, daß viele dieser Maaße beliebter sehr verbreiteter Volkslieder noch in unserem evangelischen Kirchengesange fortleben, wenn auch nicht immer unter denselben melodischen Formen. So das Maaß jenes als Spottlied umgedichteten 4zeiligen | 8787 |: „Der Kuckuck hat sich todt gefall'n" und des Dannhäusers, in M. Prätorius': „Ich dank dir schon in deinem Sohn" &c.; das 5zeilige | 88787 | von der Schlacht zu Pavia: „In Gottes Namen heb' ich an" &c. und das eines (wahrscheinlich) auf die wiedertäuferischen Wirren zu Münster bezüglichen Liedes: „Wollt ihr hören ein neues Lied | was (da) zu Münster ist geschicht" &c. in den geistlichen Liedern: „Da Jesus an dem Kreuze stund" &c. und „In dich hab' ich gehoffet Herr" &c.; das 7zeilige | 76.76.8.76 | der Lieder: „Es wohnet Lieb' bei Liebe" &c. und „Von Lieben kommt groß Leide" &c. in den geistlichen: „Ach

Gott wem soll ich klagen" ꝛc. und „Hilf Gott daß mir gelinge" ꝛc.; das 8zeilige | 76767676 | des Tones „vom Hillebrand, vom Benzenauer, vom Grafen zu Rom" ꝛc. in den älteren: „Herzlich thut mich erfreuen ꝛc. Ich dank dir lieber Herre" ꝛc. und den späteren: „Valet will ich dir geben ꝛc. Wie soll ich dich empfangen ꝛc. O Haupt voll Blut und Wunden" ꝛc. und so andere mehr. Manche jener Maaße freilich sind dem Kirchengesange ganz fremd geblieben, wie das 11zeilige | 778 677 668 86 | „Sie sagt ich sollt sie trauen" ꝛc. und das 13zeilige | 8878 878787876 | „Von einem Ritt'r aus Steiermark" ꝛc., oder sie kommen (wie der Herzog Ernstes Ton | 887 | 87 | 887) so viel ich finden konnte, dort nur in einem einzigen Falle vor (in dem Liede vom reichen Mann und armen Lazarus bei M. Prätorius: „Es war einmahl ein reicher Mann" ꝛc.). Andere dagegen lassen durch Änderung einer einzelnen Zeile, oder durch eine Zeilenumstellung leicht eine Übereinstimmung mit kirchlich üblichen bewirken,*) oder sie haben, wenn auch vorübergehend, durch andere Sammlungen jener Zeit eine Stelle in der Kirche gefunden in Umdichtungen oder Entlehnungen ihrer besonders anmuthigen Weisen,**) die, wenn selbst nicht vollkommen den

---

*) Unter den 4zeiligen:

1) 8.8.7.7. Es ritt ein Reuter durch den Wald.

2) 11.11.8.10. Vor jenem Walt da hört ich ꝛc.; durch Erweiterung der 3ten Zeile in eine 10sylbige wird dieses Maaß dem des 8ten der französischen Psalme vollkommen gleich. Übrigens ist die angegebene weltliche Melodie Bl. 73 b dem Liede „O Herre Gott mein' Noth muß ich dir klagen" vorgeschrieben: Bl. 226 aber wiederum die Weise dieses letzten Liedes (neben einer zweiten: „Wach auf mein' Seel', denn es ist an der Zeit" dem Liede: „Mit Lust und Freude will ich Gott lobsingen." Allezeit wird also hier auf einen weltlichen Gesang zurückgewiesen.

3) Das 7zeilige 87 | 889 „Ach Maydlin was hat dir der Rock'n."

4) Das 9zeilige 76 | 76778 „Fröhlich wollen wir singen".

**) So in den souter liedekens:

Ick seg adieu | 11.8.8.4.10. |

Liedern anpassend, die Anbequemung durch melodische Dehnungen erleichterten, indem sie bald die Anwendung einer größern Zahl von Sylben zu einer Gesangsfigur zuließen, bald eine solche einer einzelnen Sylbe zuzutheilen erlaubten, oder auch dem Baue des Liedes strenger sich fügen mußten, wie die auch hier anzutreffende Weise des Liedes: „Ach Lieb' mit Leid" rc., die auf solche Art mancherlei Umwandlungen erfahren hat, wenn auch der Kern ihrer melodischen Ausgestaltung unangetastet geblieben ist. Man darf also mit Recht versichern, daß unserem Buche zufolge, der größeste Theil der wiedertäuferischen Lieder, ihrer erscheinenden Form zufolge, auf weltlichem Gesange beruht. Ja man darf es selbst von ihnen allen (mit wenigen Ausnahmen) behaupten, sofern bloß von ihren Versmaaßen (ihrem rhythmischen Theile) die Rede ist, indem, bis auf wenige, diejenigen, denen eine geistliche Melodie vorgezeichnet ist, eine weltliche Weise gleichen Maaßes sich gegenüber haben. Dabei kann aber nicht behauptet werden, daß der melodische Theil jener von dieser herstamme, eben so wenig, als daß jene, die wir als Ausnahmen in dem Folgenden nennen, nicht wirklich von weltlichen herzuleiten sind, indem wir lediglich hier auf den Inhalt unseres Buches Rücksicht nehmen. Unter 32 geistlichen den Liedern desselben vorgezeichneten Weisen haben nur folgende in ihm keine weltlichen sich gegenüber:

Der Wächter der blies an den Tag | 8.8.8.8.4.8.
Ich arm Schäflein auf grüner Haid
(Ick arm schaap)
Ich stund an einem Morgen rc. } | 7.6.7.6.8.8.6.
Ich will mich gern erhöhen rc. | 7676676.7.
oder bei Prätorius:
Wach auf meines Herzens Schöne rc. | 7676787.
Von deinetwegen bin ich hier | 86867676.
Nach grüner Farb mein Herz verlangt rc. | 868686886.
Ungnad begehr ich nicht von ihr | 847 | 8888.

I. Ein 5zeiliges | 88888 | „Der ewig' Gott ein starker Rath ꝛc." ‖ Bei Tucher 80. Mit Freuden will ich fahr'n dahin ꝛc. | 153. Gedenk o Herr und nimm dich an ꝛc. (Mel. des 132. Psalms.)

II. Zwei 6zeilige:

1) Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn ꝛc. | 887.887 | (Verdoppelt: Es sind doch selig alle die ꝛc.)

2) Vater unser im Himmelreich | 888888 | .

III. Zwei 7zeilige:

1) Herr Christ, der einig' Gotts Sohn ꝛc. | 76 | 776 | .

2) Pange lingua (wie es hier erscheint: 9999559; ein dem evangelischen Kirchengesange des 16. Jahrhunderts fremdes Maaß.)

IV. Ein 8zeiliges:

Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ ꝛc. | 87 | 8.11.6.7.

V. Zwei 9zeilige;

1) Allein zu dir Herr Jesu Christ | 87 | 88848.

2) Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc. | 8̆7̆ | 5̄5̄5̄6̆7̆. (Die iambischen Zeilen sind durch ˘, die trochäischen durch ¯ bezeichnet.)

VI. Ein 10zeiliges:

An Wasserflüssen Babylon ꝛc. (Der Thöricht spricht, es ist kein Gott ꝛc.) | 87 | 887.

VII. Ein 11zeiliges:

Mag ich Unglück nit widerstahn ꝛc. | 847 | 44 | 7.

VIII. Ein 13zeiliges:

O Herre Gott begnade mich | 8877 | 88887.

Allein auch von diesen scheinbar selbständigen geistlichen Weisen erscheint II. 1. (Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn ꝛc.) in einem einzelnen Drucke auf die des weltlichen Liedes: „Was wöll' wir aber heben an" verwiesen;*) III. 1. (Herr

*) Ev. Kirchengesang Th. I. S. 70.

Christ der einig' Gotts Sohn ꝛc.) theilt mit dem weltlichen Liede: „Ich hört ein Fräulein klagen" das Maaß und die wesentlichen Grundzüge der Melodie;*) die Singweise von VII endlich (Mag ich Unglück nit widerstahn) kommt ursprünglich vor zu einem weltlichen Liede gleichen Anfanges in L. Senfls Tonsatze, während das geistliche Lied gleichen Maaßes mit einer ganz abweichenden Melodie von Caspar Bohemus erscheint.**) Es ist nicht zu leugnen, daß manche dieser entlehnten Weisen ihre Wahl rechtfertigen; aber bei den schweren Verfolgungen, welche die Wiedertäufer, zumahl bald nach den Münsterschen Wirren zu erleiden hatten, darf es auch nicht befremden, daß oft nur die zunächst sich darbietende rhythmische und melodische Form ergriffen wurde, um dasjenige dem Gedächtnisse der im Glauben Verbrüderten einzuprägen, was man ihnen verkünden wollte. Aus gleichen Gründen ist eben so wenig zu erwarten, daß innerhalb ihres Kreises, dem ein der dichterischen und musikalischen Form nach eigenthümlicher geistlicher Gesang nicht einmahl beigemessen werden kann, eine beachtenswerthe Kunst mehrstimmiger Behandlung sich habe entfalten können, da selbst die böhmisch-mährischen Brüder einer solchen nicht genossen haben, ohnerachtet sie im Besitze eines reichen, blühenden, zu großem Theile ihnen eigends angehörenden Kirchengesanges sich befanden, und eine Zeitlang wenigstens einer friedlichen Entwicklung ihrer gottesdienstlichen Gebräuche sich zu erfreuen hatten.

Man hat in neuester Zeit oft behauptet, daß in einer bekannten und allbewunderten Oper unserer Tage, deren Gegenstand die münsterschen Wirren bilden, ein von drei als geistliche und politische Missionare herumwandernden Wiedertäu-

*) Ev. Kirchengesang Th. I. S. 129. 130.

**) Forster, frische Liedlein ꝛc. I. 102. 51.

fern angestimmter lateinischer Gesang einem alten geistlichen Liede dieser Sekte angehöre. Abgesehen nun auch von der Unwirksamkeit einer dem Volke in fremder, ihm unverständlicher Sprache geschehenen Aufforderung, kann ich aus den Quellen, auf die unser Buch hinweis't, eben so wenig die Begründung jener Meinung schöpfen, als ich in diesen dreien, wie der Dichter sie uns giebt, jene wilden von chiliastisch-fleischlichen Hoffnungen trunkenen münsterschen Enthusiasten zu erkennen vermag, sondern nur gemeine Betrüger, die Jener in aller Unbefangenheit als solche sich kund geben läßt. Sowohl der gedachte Gesang, als Alles sonst in jener Oper erscheinende Geistliche scheint mir lediglich der schaffenden Phantasie ihres Urhebers entsprungen; es müßte denn seyn, daß er selber uns darüber eines Andern belehrte, und uns die Quelle bezeichnete, aus welcher es von ihm geschöpft ist.

II.

Das Zwick-Froschowersche Gesangbuch zu Zürich, 1536, 40, 70.

Von dem durch Johann Zwick 1536 zuerst, dann 1540 herausgegebenen, zu Zürich bei Christoffel Froschouer gedruckten: „Nüw gesangbüchle von vil schönen Psalmen vnd geistlichen liedern, durch ettliche diener der kirchen zu Costentz vnd anderstwo merklichen gemeert, gebessert, vnd in geschickte ordnung zesamen gestellt, zu übung vnd bruch jrer auch anderer

Christlichen kirchen ꝛc." besitzt die Meusebachsche Bibliothek eine noch 30 Jahre spätere Ausgabe, unter dem Titel: „Psalmen vnd Geistliche Gesang, so in der Kirchen vnd Gemein Gottes, in Tütschen Landen gesungen werden. 1570." Am Schlusse steht: „Gedruckt zu Zürych, by Christoffel Froschower, Im jar M. D. LXX."

Die erste Ausgabe dieses geistlichen Gesangbuches Zwinglisch Gesinnter erschien fünf Jahre später als der schweizerische Reformator auf dem Schlachtfelde zu Cappel (den 11. Oct. 1531) den Heldentod gefunden hatte. Sie ging der ältesten, vollständigen Ausgabe der französisch-calvinischen Psalmen (1562) um 26, der ersten der vierstimmigen Harmonieen Goudimels über deren Melodieen (1565) um 29 Jahre, der frühesten Ausgabe von Lobwassers Übersetzung (1573) um 37 voraus, jener Übertragung der Psalmen, durch welche die Entwicklung eines eigenthümlichen deutschen Kirchengesanges der Reformirten gestört und ihr endlich ein Ziel gesetzt werden sollte an den Orten, wo der Lobwassersche deutsche Psalter allgemein und ausschliessend sich verbreitete. Wann dieses zu Zürich geschehen sey, ist mir unbekannt; vielleicht wird das ausführlichere Besprechen der Ausgaben des Zwick-Froschowerschen Gesangbuches die Veranlassung davon näher erkennen lassen. So viel ist vorauszusetzen, daß die spätere Ausgabe dieses Buches von 1570 auch dessen letzte geblieben sey. Denn bis in die nächstvergangene Zeit hat die Kirche zu Zürich auf den nur 3 Jahre später als jene Ausgabe herausgekommenen deutschen Psalter Lobwassers sich beschränkt, der in Goudimels 4stimmigen zu der deutschen Übertragung beibehaltenen Tonsätzen über seine Melodieen von allen Gemeindegliedern ohne Gebrauch der Orgel abgesungen wurde. Von vielen unter den Neueren, zumeist von Reichard, ist dieser Kirchengesang als höchst erbaulich gepriesen,

von Andern ist er scharf getadelt worden; wie denn Nägeli's maaßlose Angriffe auf den Choral wohl zuerst durch diese kirchliche Einrichtung seiner Vaterstadt veranlaßt sind, bis sie von daher über das gesammte Gebiet des Chorals sich verbreiteten.

Wie es mit der ältesten Ausgabe des Froschowerschen Gesang- und Melodieenbuches beschaffen gewesen, ist mir unbekannt, da ich sie nie gesehen habe; daß die ihr folgende von 1540 schon beträchtlich vermehrt gewesen, darf man aus deren Titel schließen; die von 1570 ist eine abermahls erheblich bereicherte.

Die Ausgabe von 1540 ist nach 3 Abtheilungen geordnet. In der ersten stehen die Psalmlieder voran, als der wichtigste und vornehmste Theil des Buches. Es sind ihrer 66 mit 35 Melodieen. Die Mehrzahl derselben wird durch die gemeinschaftliche Grundlage der seit 1524 immer reicheren Inhalts hervorgehenden Melodieenbücher der evangelischen Kirche gebildet; sie waren in deren Kreis bereits aufgenommen, ehe noch der Widerstreit der Lutherischen und Zwinglischen Ansicht mit Schärfe sich geltend machte. Theils gehören sie Liedern Luthers, J. Jonas', Agricola's, Hegewalds, Knöpkens, Kohlros', theils solchen, die wir zuerst in oberdeutschen Sammlungen antreffen, wie Wolfgang Dachstein, Matthäus Greiter, Ludwig Oeler, Hans Sachs &c. Nur 10 Melodieen in dieser ersten Abtheilung finden wir, die, wenn sie auch wohl einzeln und selten in evangelischen Liedersammlungen vorkommen mögen, doch eine allgemeine Verbreitung durch dieselben nicht gefunden haben, auch nicht Aufgaben für mehrstimmige Behandlung namhafter Tonkünstler geworden sind. Es sind dieses folgende: 1) eine Melodie zu Luthers Psalmliede: „Wohl dem der in Gotts Furchte steht", die ich sonst nirgends angetroffen habe; 2) die Weise zu Adam Reißners Lied über den 45sten Psalm: „Mein Herz hat

Christlichen kirchen ꝛc." besitzt die Meusebachsche Bibliothek eine noch 30 Jahre spätere Ausgabe, unter dem Titel: „Psalmen vnd Geistliche Gesang, so in der Kirchen vnd Gemein Gottes, in Tütschen Landen gesungen werden. 1570." Am Schlusse steht: „Gedruckt zu Zürych, by Christoffel Froschower, Im jar M. D. LXX."

Die erste Ausgabe dieses geistlichen Gesangbuches Zwinglisch Gesinnter erschien fünf Jahre später als der schweizerische Reformator auf dem Schlachtfelde zu Cappel (den 11. Oct. 1531) den Heldentod gefunden hatte. Sie ging der ältesten, vollständigen Ausgabe der französisch-calvinischen Psalmen (1562) um 26, der ersten der vierstimmigen Harmonieen Goudimels über deren Melodieen (1565) um 29 Jahre, der frühesten Ausgabe von Lobwassers Übersetzung (1573) um 37 voraus, jener Übertragung der Psalmen, durch welche die Entwicklung eines eigenthümlichen deutschen Kirchengesanges der Reformirten gestört und ihr endlich ein Ziel gesetzt werden sollte an den Orten, wo der Lobwassersche deutsche Psalter allgemein und ausschliessend sich verbreitete. Wann dieses zu Zürich geschehen sey, ist mir unbekannt; vielleicht wird das ausführlichere Besprechen der Ausgaben des Zwick-Froschowerschen Gesangbuches die Veranlassung davon näher erkennen lassen. So viel ist vorauszusetzen, daß die spätere Ausgabe dieses Buches von 1570 auch dessen letzte geblieben sey. Denn bis in die nächstvergangene Zeit hat die Kirche zu Zürich auf den nur 3 Jahre später als jene Ausgabe herausgekommenen deutschen Psalter Lobwassers sich beschränkt, der in Goudimels 4stimmigen zu der deutschen Übertragung beibehaltenen Tonsätzen über seine Melodieen von allen Gemeindegliedern ohne Gebrauch der Orgel abgesungen wurde. Von vielen unter den Neueren, zumeist von Reichard, ist dieser Kirchengesang als höchst erbaulich gepriesen,

von Andern ist er scharf getadelt worden; wie denn Nägeli's maaßlose Angriffe auf den Choral wohl zuerst durch diese kirchliche Einrichtung seiner Vaterstadt veranlaßt sind, bis sie von daher über das gesammte Gebiet des Chorals sich verbreiteten.

Wie es mit der ältesten Ausgabe des Froschowerschen Gesang- und Melodieenbuches beschaffen gewesen, ist mir unbekannt, da ich sie nie gesehen habe; daß die ihr folgende von 1540 schon beträchtlich vermehrt gewesen, darf man aus deren Titel schließen; die von 1570 ist eine abermahls erheblich bereicherte.

Die Ausgabe von 1540 ist nach 3 Abtheilungen geordnet. In der ersten stehen die Psalmlieder voran, als der wichtigste und vornehmste Theil des Buches. Es sind ihrer 66 mit 35 Melodieen. Die Mehrzahl derselben wird durch die gemeinschaftliche Grundlage der seit 1524 immer reicheren Inhalts hervorgehenden Melodieenbücher der evangelischen Kirche gebildet; sie waren in deren Kreis bereits aufgenommen, ehe noch der Widerstreit der Lutherischen und Zwinglischen Ansicht mit Schärfe sich geltend machte. Theils gehören sie Liedern Luthers, J. Jonas', Agricola's, Hegewalds, Knöpkens, Kohlros', theils solchen, die wir zuerst in oberdeutschen Sammlungen antreffen, wie Wolfgang Dachstein, Matthäus Greiter, Ludwig Oeler, Hans Sachs 2c. Nur 10 Melodieen in dieser ersten Abtheilung finden wir, die, wenn sie auch wohl einzeln und selten in evangelischen Liedersammlungen vorkommen mögen, doch eine allgemeine Verbreitung durch dieselben nicht gefunden haben, auch nicht Aufgaben für mehrstimmige Behandlung namhafter Tonkünstler geworden sind. Es sind dieses folgende: 1) eine Melodie zu Luthers Psalmliede: „Wohl dem der in Gotts Furchte steht", die ich sonst nirgends angetroffen habe; 2) die Weise zu Adam Reißners Lied über den 45sten Psalm: „Mein Herz hat

gutes Wort betracht ꝛc."; 3—5) die Melodieen der Lieder Heinrich Vogthers zu dem 71., 73., 139sten Psalm: „Herr Gott ich trau allein auf dich ꝛc. Gott ist so gut dem Israel ꝛc. Herr Gott der du erforschest mich ꝛc.", deren letztes in Lutherischen Sammlungen mit einer andern als der hier gegebenen Singweise vorkommt; 6) die Melodie des Liedes über den 46sten Psalm von Johannes Frosch: „Gott selbst ist unser Schutz und Macht ꝛc."; 7) die Weise von Johann Schweinitzers Liede über dem 118ten Psalm: „Daß Gott der Herr so freundlich ist ꝛc."; 8) die von Leo Juds Liede über den 72sten Psalm: „Dem König und Regenten dein ꝛc."; 9. 10) die Melodieen der beiden Lieder Wolfgang Mösels zu dem 82sten und 91sten Psalm: „Gott stadt in seiner g'meinde recht ꝛc." und: „Wer unterm Schirm des Höchsten helt ꝛc." Diese Melodieen und Lieder, die in unserem Buche theils zuerst vorkommen, theils doch aus oberdeutschen der Zwinglischen Ansicht günstigen Sammlungen, oder — mindestens den Liedern nach — Solchen als Urhebern angehören, in denen jene Überzeugung mit Bestimmtheit hervortritt, dürfen, zugleich in Erwägung aller zuvor geltend gemachten Umstände, als der Zwinglisch-reformirten Parthei bestimmter angehörende gelten.

Die zweite Abtheilung führt die Überschrift: „Hienach volgend die geistlichen Gsang und Christlichen Lieder, deren etliche in der Kirchen vor oder nach den Predigen, etliche aber allein vssertthalb an statt der üppigen vnd schandtlichen wältliedern gesungen werdend." Sie enthält 36 Melodieen zu 66 Liedern; als den Zwinglischen bestimmter angehörende können wir mit Rücksicht auf das zuvor Angedeutete nur 6, namentlich ihren Singweisen nach, bezeichnen. Dazu gehört die der Nachbildung von Jesaias Gebet durch Wolfgang Mösel: „O Herre Gott erbarme dich"; die Singweisen der drei Abendgesänge Jo-

hann Zwicks, als Herausgebers unserer Sammlung: „Jetz ist aber ein Tag dahin ꝛc. Diß tagwerk ist yetz ouch volbracht ꝛc. Nun will sich scheiden Tag und Nacht ꝛc.“ und die seines Liedes über das Vaterunser: „Ach vnser Vater der du bist im Himmel, hör was uns gebrist ꝛc.“, endlich Thomas Blaurers Gesang von der Beschneidung: „Gott hat ein ewig pündtnuß gstellt ꝛc.“

Die dritte Abtheilung endlich ist überschrieben: „Hienach volgend etliche ganz Christliche vnd gschriftmässige gsang, welche doch in den Kirchen nit gebraucht werden.“ Diese bringt im Ganzen zu 23 Liedern nur 5 Melodieen, von denen 3 der Lutherischen Kirche angehören: die Weise zu Paul von Sprettens Lied: „Hilf Gott wie ist der Menschen Noth so groß ꝛc.“, die zu dem Liede eines unbekannten Dichters „O Herre Gott dein göttlich Wort ꝛc.“ und die zu dem Gesange der Königin Maria von Ungarn und Böhmen: „Mag ich Unglück nit widerstahn.“ Nur die andern zwei ausser ihnen dürfen als Zwinglische gelten, die eine schon deshalb, weil sie zu einem Liede des Reformators selbst gehört: „Herr nun heb den Wagen selbst ꝛc.“, die andere, weil in unserem Buche zuerst vorkommend, zu Wolfgang Mösels Liede: „O allmächtiger Herre Gott.“

In der für Beurtheilung seiner Zeit und der Richtung seiner Glaubensgenossen sehr beachtenswerthen, an einem anderen Orte von mir ausführlich, durch Wackernagel wörtlich mitgetheilten Vorrede seines Buches wägt der Herausgeber die Gründe ab, die für und wider den Gesang in der Kirche vorgebracht werden; er entscheidet sich zuletzt für denselben, jedoch unter großen Beschränkungen. Der kunstmäßige mehrstimmige Gesang, zumahl durch besoldete Sänger (Miethlinge, wie er sie nennt), wird unbedingt verworfen; einmüthig sollen Alle dasselbe singen, auch dürfe man das nur Zugelassene nicht als geboten betrachten, noch gar geistliche Gnaden daran knüpfen. Und so

sehen wir auch, daß die Psalmlieder der ersten Abtheilung allein unbedingt in der Kirche zu singen gestattet ist, weil sie aus der Schrift geschöpft sind; bei den Liedern der zweiten Abtheilung wird schon unterschieden, und unter den 7 dieses Theiles, die wir als vorzugsweise seiner Kirche angehörend bezeichnet haben, stellen drei nur sich dar als gottesdienstliche: das über das Vaterunser, die Beschneidung und das Gebet des Jesaias; die der dritten Abtheilung sind vom kirchlichen Gebrauche ganz ausgeschlossen, und dahin gehört selbst das von dem Reformator selbst herrührende.

Als 30 Jahre später (1570) die (voraussetzlich) letzte Ausgabe des Zwick-Froschowerschen Gesang- und Melodieenbuches erschien, war diese frühere Vorrede des Herausgebers weggelassen, vielleicht weil es nicht mehr zeitgemäß erschien, die Zulässigkeit des Kirchengesanges noch ausführlich zu erörtern, da in der Zwischenzeit die derselben früher entgegengestellten Zweifel geschwunden waren. Auch wegen des mehrstimmigen Gesanges scheint damals schon die Ansicht sich geändert zu haben, wonach es unbedingt verworfen wurde, „daß in den Kirchen mancherlei Stimmen, hoch und nieder, klein und groß sich durcheinander reimen müssen", so fest man auch fortwährend an dem Grundsatze hielt, daß aus dem Gesange keine Handthierung werden, noch einer für den andern um Tagelohn singen dürfe, wie die beseitigte Vorrede es ernst einprägt. Nicht sowohl aus unserem Gesangbuche ist darauf zu schließen, als durch die, wie es scheint, nur wenige Jahre später geschehene Annahme des 4stimmigen Lobwasserschen Psalters, der in dieser Gestalt von der ganzen Gemeine, nicht von gedungenen Sängern ausgeführt wurde.

Die Ausgabe von 1570 ist, mit der von 1540 verglichen, beträchtlich vermehrt; diese enthält zu 149 Liedern 76 Melo-

dieen, die spätere giebt zu 227 Liedern deren 126, von den einen wie von den andern über die Hälfte mehr. Dennoch geht das Wachsthum eines eigenthümlich Zwinglisch-reformirten Kirchengesanges aus dieser Vermehrung nicht hervor.

Die erste Abtheilung enthält wiederum die Psalmlieder, mit 40 Melodieen. Diese letzten würden also gegen 1540 um nur 5 vermehrt seyn, wenn nicht drei der früheren Ausgabe von dieser späteren mit ihren Liedern ausgeschieden wären: die Weise zu Luthers Liede über den 124sten Psalm „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit" mit diesem Liede selbst und zwei anderen, die, weil eben nicht Psalmliedern angehörend, mit ihnen nicht hätten vermengt werden sollen: Johann Hesse's Lied: „O Mensch bedenk zu dieser Frist" ꝛc. und Herrmann Bonns: „Ach wir armen Sünder" ꝛc. Hinzugethan sind dagegen ihrer 8: Lied und Melodie

1) Leo Juds über den 9ten Psalm: Dir o Herr will ich singen ꝛc.
2) Kohlros' — 25sten — Herr ich erheb' mein' Seel zu dir ꝛc.
3) L. Hetzers — 37sten — Erzürn' dich nicht o frommer Christ ꝛc.
4) Veit Dietrichs — 79sten — Herr es sind Heiden in dein Erb' ꝛc.
5) Eines Unbekannten — 85sten — Bis gnädig o Herr deinem Land ꝛc.
6) Adam Reißners — 104ten — O mein Seel' Gott den Herren lob' ꝛc.
7) Lazar. Spenglers — 127sten — Vergebens ist all' Müh' und Kost ꝛc.
8) Conrad Huobers — 133sten — Nun sieh, wie fein und lieblich ist ꝛc.

Alle diese sind aber bis auf das erste, dritte und achte in der Lutherischen Kirche entstanden; das dritte, dessen Melodie unserem Buche ausschliessend eigen geblieben ist, da es in Lutherischen Gesangbüchern mit einer anderen erscheint, gehört einem Dichter (Ludwig Hetzer), dessen immer mehr ausgebildete und befestigte Überzeugung, für die er den Tod erlitten hat, ihn der wiedertäuferischen Parthei zuwandte. Nur zwei also können wir den Zwinglisch-Reformirten aneignen, die von Leo Jud und Conrad Huober, und eben diese sind ihnen mit den Lutherischen gemeinsam; unserem Buche ist nur die Weise von Adam Reißners: „O mein' Seel' Gott den Herren lob" rc. vor anderen geblieben, woraus nichts Erhebliches gefolgert werden kann.

Die anderen Abtheilungen des Buches fassen wir in eine zusammen, da sie in Wahl und Zusammenstellung der Lieder und Weisen denen der früheren Ausgabe nicht übereinstimmen; auch sind deren hier nicht zwei allein, sondern drei. Die erste unter ihnen (die zweite des Ganzen) trägt dieselbe Überschrift; die zweite (dritte) enthält Doxologieen zu den Psalmliedern (Nu volgend etliche Gloria patri rc.), die dritte (vierte) endlich schließt die in ihr befaßten Lieder nicht so ausdrücklich vom kirchlichen Gebrauche aus als die letzte Abtheilung des Gesangbuches von 1540; ihre Aufschrift sagt nur: „hienach volgend new gedicht' Christliche Gesang', so inn etlichen Kirchen gebraucht werdend, aber in dem Psalmenbuchlin nit gedruckt sind." Diese 3 Abtheilungen geben allerdings 44 Melodieen mehr als die letzten beiden Abschnitte der früheren Ausgabe, allein unter ihnen wenige im Sinne der Zwinglisch-reformirten Kirche neugeschaffene. Denn sie sind entweder christlich-altrömischen Hymnen und Gesängen entlehnt, und erscheinen theils neuen Liedern anbequemt, theils solchen, die in der früheren Ausgabe noch keine Melodieen mitbrachten; so, der einen und andern Art: Kyrie

et Gloria etc. Grates nunc omnes etc. Vexilla regis prodeunt etc. (zu M. Weisse's: „Die Propheten ha'n prophezeit" ꝛc.) — Corde natus ex parentis etc. A solis ortus cardine etc. (La'nd uns von Hertzen singen all ꝛc.) — Veni creator spiritus etc.; oder sie gehören ursprünglich mittelalterlichen lateinischen Liedern: Resonet in laudibus etc. In dulci jubilo etc. Patris sapientia etc. Puer natus in Bethlehem etc. oder deutschen vor der Reformation: Gott der Vater wohn uns bei ꝛc. Gelobet seyst du Jesus Christ ꝛc. Gott sey gelobet und gebenedeiet ꝛc. Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc., oder einem Meisterliede (Adam von Fulda) „Ach hilf mich Leid und sehnlich Klag" ꝛc. Viele sind aus der Lutherischen Kirche hinübergenommen, mit Liedern Luthers selber, oder denen seiner näheren Anhänger: Pauls von Spretten, Schneesings, Paul Ebers, Nicolaus Herrmanns, der Elisabeth Creutziger ꝛc. Als eigenthümlich könnten wir eine zweite Melodie nennen zu Wolfgang Mösels Nachbildung des lateinischen Hymnus „Christe qui lux", die von dessen ursprünglicher ganz verschieden ist, oder die Weisen von vier Liedern der böhmisch-mährischen Brüder („Allmächtiger ewiger Gott ꝛc. Als Christus mit seiner Lehr ꝛc. Weltlich' Ehr und zeitlich' Gut ꝛc. Barmherziger ewiger Gott ꝛc."), die von denen der deutschen geistlichen Gesangbücher jener Gemeine (1531, 1566) durchaus abweichen; diese könnten mit einigem Grunde hervorgegangen scheinen aus einer ursprünglichen melodiebildenden Thätigkeit in Zwinglisch-reformirten Gemeinen. Wenige andere nur können wir anführen, von denen ein Gleiches auszusagen wäre. Zuerst die von zwei, dem Huldreich Zwingli zugeschriebenen Liedern, welche neben demjenigen hier erscheinen, das schon die Ausgabe von 1540 als das seinige giebt: des 69sten Psalms: „Hilff Gott, das Wasser gat mir biß an d' seel" ꝛc., und eines anderen, überschrieben: Ein Christenlich gesang gestellt durch

H. Z. als er mit Pestilenz angriffen ward (1519): „Hilf Herr Gott hilf in dieser Noth, ich mein' der Tod sey vor der Thür" rc. von drei Strophen, die erste im Anfange der Krankheit, die zweite inmitten derselben, die dritte in der Besserung gedichtet; ein Lied, das seiner Entstehung und Bestimmung zufolge zwar ein geistliches, frommes, aber kein Kirchenlied genannt werden kann. Ferner die Weisen zweier Katechismuslieder unbekannter Dichter: „Ich glaub' in Gott" rc. O Vater in Ewigkeit" rc. und endlich zweier Lieder Wolf Capito's: „Die Nacht ist hin, der Tag bricht an rc. Gieb Fried' zu unsrer Zeit o Herr" rc.; alle zusammengenommen eine so geringe Anzahl, daß die zuvor ausgesprochene Behauptung sich rechtfertigt.

In der Zwischenzeit nun von der erneuerten Ausgabe des Zwick-Froschowerschen Gesangbuches, von 1540 bis 1570, war (1562) der vollständige Calvinisch-französische Psalter erschienen, mit Melodieen, die 3 Jahre später (1565) von dem damals hochberühmten Goudimel, dem Meister Palestrina's, mit 4stimmigen Tonsätzen herausgegeben wurden. In der Vorrede zu dieser Ausgabe ist zwar gesagt,*) man wolle durch die drei Stimmen, die man der Psalmmelodie hinzugefügt habe, nicht dazu verleiten, die Psalmen auf diese Weise in der Kirche zu singen, sondern nur Gelegenheit geben, sich daran häuslich in Gott zu erquicken: auch seyen die Melodieen selbst völlig ungeändert geblieben, wie man ihrer in der Kirche sich bediene. Allein damit war dennoch der Weg gebahnt zur Einführung des mehrstim-

---

*) Nous avons adiousté au chant des Pseaumes en ce petit volume trois parties: non pas pour induire à les chanter en l'Eglise, mais pour s'esiouir en Dieu, particulièrement és maisons. Ce qui ne doit estre trouvé maulvais, d'autant que le chant duquel on use en l'Eglise, demeure en son entier, comme s'il estoit seul.

migen Gesanges selbst bei dem Gottesdienste, ja dazu angereizt. Jemehr diese Tonsätze sich Bahn machten, die noch ein Beurtheiler unserer Tage „strahlende Meisterwerke" genannt hat, ein je reineres Labsal man im häuslichen Kreise an Form und Inhalt dadurch empfing, je lebendiger sie dem Gedächtnisse sich einprägten, um so überwiegender mußte der Wunsch werden, sie auch hinüberzunehmen in die Stätte der Anbetung, ja, es läßt sich denken, daß dieses selbst absichtlos geschahe, daß häusliche Gewohnheit die Übertragung in die Kirche erleichterte, wobei den minder Gesangskundigen der Anschluß an die Hauptmelodie um so weniger verwehrt blieb, als die ganze Einrichtung der Tonsätze dahin ging, ihn zuzulassen, da selbst die künstlicheren unter ihnen — jedenfalls die Minderzahl — mit den einfacheren in den Haltpunkten hinter jeder Lied- und Melodiezeile übereinstimmen.

So in den Kirchen des französisch-reformirten, dem Calvinischen Bekenntnisse zugethanen Theiles der Schweiz: der deutsche mußte eine Weile noch eines gleichartigen Kirchengesanges entbehren. Nun aber erschien, in Deutschland mit allgemeinem Beifalle begrüßt, die Lobwassersche Psalmenübertragung zu Leipzig 1573, die ihr Urheber, nachdem die vollständige Urschrift erschienen war (1562), schon 3 Jahre später, in demselben Jahre, wo die 4stimmigen Sätze der französischen Weisen an das Licht traten (1565), seinem Fürsten mit einer gereimten Widmung abschriftlich zugeeignet hatte, jetzt aber sie, den mehrstimmigen Gesängen durchaus anbequemt, der Öffentlichkeit übergab. Daß auch die Kirche zu Zürich und andere der deutschen Schweiz nun den Besitz derselben ergriffen und das neu Dargebotene eintauschten gegen das allgemach aufgegebene Bisherige, darf nicht Wunder nehmen.

Wie geringen Umfanges die geistliche Liederdichtung,

zumahl aber die melodiebildende Thätigkeit bis daher in der Schweiz gewesen, hat die vorangehende Untersuchung gezeigt. Die zweite Ausgabe des Zwick-Froschowerschen Gesang- und Melodieenbuches (1540) gab im Ganzen nur 150 Lieder mit 76 zum größesten Theile entlehnten Melodieen: unter jenen Liedern waren 23 (mit 5 Singweisen) vom kirchlichen Gebrauche namentlich ausgeschlossen, andere nur mit Einschränkung zugelassen, auch nach Inhalt und Form dafür nicht geeignet, nur 66 Psalmlieder mit 35 Singweisen blieben dieser Bestimmung gewidmet. Denn war auch in der Zwinglischen Kirche nicht mit gleicher Schärfe der Grundsatz ausgesprochen als in der Calvinischen, daß Gott nur durch dasjenige würdig gepriesen werden könne, was er selber dem Menschen in den Mund gelegt und durch sein Gebot geheiligt habe, die dem königlichen Sänger David und Anderen durch den heiligen Geist eingegebenen Psalmen, so war deshalb die Überzeugung davon nicht minder allgemein, wir erkennen sie schon in der Stelle, die jenen Liedern in der älteren Ausgabe, eben wie in der von 1570 angewiesen ist. In dieser freilich wurden schon 227 Lieder gegeben und zu ihnen 126 Melodieen, allein dieser letzten waren gegen früherhin nur unbeträchtlich mehr zu den Psalmliedern (40 im Ganzen). Wie viel entsprechender nun der Art, wie das kirchliche Bedürfniß empfunden wurde, war der Lobwassersche Psalter! Er gab zunächst ein vollständiges Psalmbuch und zwei Schriftlieder, die zehn Gebote und den Lobgesang Simeons, zusammen 152 Lieder; freilich 75 weniger als das jüngste Gesangbuch, aber wie leicht mußte es werden, diese Mehrzahl aufzugeben, von der eben Vieles für den kirchlichen Gebrauch nicht einmahl geeignet schien, gegen unbedingt durch göttliches Gebot dafür Geheiligtes! Dagegen empfing man nun durch 125 melodische unter 111 metrischen befaßte Formen die augenschein-

lichste Bereicherung, da man zuvor für die Psalmen kaum ein Drittel so viel an Melodieen besessen hatte. Die Bahn war diesem Psalter bereits geebnet; die Einführung seiner Melodieen und dann auch ihrer vierstimmigen Sätze in die Kirche geschahe gewiß eben so wenig durch ein von oben her ausgesprochenes Gebot, wie in den Kirchen des Genfer Bekenntnisses, und wenn später ein solches Gebot wirklich erging — wie ich darum nicht weiß — so wurde durch dasselbe eine schon vollendete Thatsache nur anerkannt. Dazu kam, daß man nun Gemeine- und Kunstgesang in der Kirche vom Hause her wirklich vereinigte, ohne Verletzung des Grundsatzes, daß der letzte nicht von gedungenen Sängern ausgeführt, noch eine Handthierung daraus gemacht werden dürfe.

Ob eine solche Vereinigung überhaupt zu empfehlen? ob ein nur von Kundigen auszuführender gottesdienstlicher Gesang in der evangelischen Kirche statthaft sey? darüber habe ich an anderen Orten mich bereits gründlich ausgesprochen, und darf es hier nicht wiederholen. Hier handelte es sich allein um die Aufgabe, das frühere Zwinglisch-reformirte Gesangbuch nach seinem Inhalte zu prüfen, um daraus die Ursachen seiner nur kurzen kirchlichen Bedeutung und der Annahme eines auf fremdem Boden gewachsenen, in einer benachbarten Landschaft heimisch gewordenen und dann auch der deutschen Zunge anbequemten Kirchengesanges kennen zu lernen.

III.

Die Psalmen und deren Singweisen in der evangelischen Kirche, von Luther bis in die letzten Zeiten der fruchtbringenden Gesellschaft.

Während des ganzen ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung zeigt sich auf mannichfaltige Weise das Bestreben den Psalter durch Übersetzungen oder Nachbildungen in der Muttersprache unter das Volk zu bringen, ihn in Lieder zu fassen und sangbare, anmuthige Melodieen für diese zu erfinden, oder vorhandene ihnen anzueignen, damit er ein lebendiger Theil des nun der thätigen Theilnahme Aller erworbenen Kirchengesanges werde. Schon im Jahre 1538 war eine so beträchtliche Anzahl von Psalmliedern vorhanden, daß Wolf Köphl in Straßburg einen vollständigen Liedpsalter herauszugeben vermochte; freilich eine Sammlung von Liedern sehr verschiedenen Werthes, von denen die Mehrzahl niemals sich allgemeiner verbreitet hat. Eben so haben die gleichzeitig und um weniges später erschienenen Psalmwerke Jacob Dachsers (1538) und Hans Gamersfelders (1542) keinen erheblichen Einfluß auf den Kirchengesang geübt. Ein unmittelbarer freilich ist auch dem nunmehr zu beschreibenden Buche nicht beizumessen, da wir nicht wissen, ob eines der darin enthaltenen Psalmlieder jemals in der Kirche oder doch bei gottesdienstlichen Versammlungen gesungen worden ist, allein die vielen im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts davon erschienenen Ausgaben lassen an seiner allgemeinen Verbreitung nicht zweifeln, wenn auch sein Gebrauch auf häusliche Erbauung beschränkt geblieben seyn wird. Es erschien zu Antwerpen bei

Simon Cock im Jahre 1540 unter dem Titel: **Souter liedekens tot en stichtinge en gheestelicke vermaninge etc.** und enthält Lieder in vlaemischer Sprache über alle Psalmen, einige Schriftlieder und andere gottesdienstliche Gesänge; ein jedes Lied ist mit Ausnahme weniger auf die Singweise eines damals beliebten weltlichen gedichtet, und diese ist nicht etwa als bekannte nur in Bezug genommen, sondern in den Tonzeichen vollständig mitgetheilt, so daß dieses Buch eine schätzbare Quelle geworden ist für den weltlichen Liedergesang jener Zeit, und ein redendes Zeugniß für seine Verwendung zu geistlichen Zwecken. Eine unmittelbare, wenn auch nicht lange dauernde Einwirkung dagegen läßt einem andern in Deutschland bald nach der Mitte des Jahrhunderts (1553 zu Frankfurt a/M.) erschienenen Werke sich nachrühmen, das ebenfalls das ganze Psalmbuch umfaßt; dem Liedpsalter des Burcard Waldis. Der Dichter hatte sich an den Psalmen getröstet während hartem Gefängnisse und schwerer peinlicher Untersuchung; er hatte Freude und Erholung daran gefunden, sie in Lieder von mannichfachen bekannten wie neuen Maaßen zu bringen; ob auch die ihnen mitgegebenen Melodieen von ihm, oder von wem Anders herrühren ist uns so wenig berichtet als die Veranlassung der schweren über ihn gekommenen Prüfung. Sein Werk wurde mit allgemeinem Beifall aufgenommen; vom westlichen Süden Deutschlands bis an dessen nordöstliche Küste, von Straßburg bis Greifswald verbreiteten sich diese Lieder und gingen mit oder ohne ihre Singweisen über in geistliche Gesangbücher, doch verschwinden sie allgemach wieder aus denselben, und um den Beginn des 17ten Jahrhunderts werden dort nur wenige noch von ihnen gefunden. Daß in seiner Ganzheit das Buch jemals kirchliche Geltung erhalten hätte, habe ich nicht finden können, man hat sich daran begnügt es in seinen einzelnen Theilen eine Zeitlang auszubeuten. Damals schon

wurde aber ein Unternehmen vorbereitet, das unter allen andern gleicher Art als das erfolgreichste, wichtigste anzusehen ist, der Calvinische Liedpsalter, der jedoch viel später erst, nachdem er aus dem Französischen in deutsche Reime übertragen worden, seine große Einwirkung in Deutschland geltend machte. Vor seinem Erscheinen (1573) ist der von Wolf in seinem Gesangbuche (1569) auf vielfach geäußerte Wünsche aus den damals vorhandenen Psalmliedern zusammengestellte vollständige Psalter das Wichtigste des auf diesem Gebiete Erschienenen. Er giebt schon doppelte Bearbeitungen einzelner Psalme, 171 Lieder dieser Art im Ganzen mit 58 Melodieen, und gleichzeitig mit seinem Gesangbuche wurde eine andere ähnliche Sammlung veröffentlicht, die 4stimmigen Tonsätze des würtembergischen Capellmeisters Sigismund Hemmel über die gebräuchlichen Melodieen der zu einem vollständigen Psalter zusammengestellten Psalmlieder; Sätze, deren lange gewünschte und gehoffte Herausgabe erst nach dem Tode ihres Urhebers stattfand. Beide Werke scheinen die Erwartungen nicht erfüllt zu haben, womit man ihnen entgegengesehen hatte: die Wolfsche Sammlung konnte nicht befriedigen, weil sie neben anerkannt Vorzüglichem auch Geringhaltiges, wie es sich eben vorfand, aufgenommen hatte, um nur ein vollständiges Psalmbuch in Liedern zusammenzubringen; die Hemmelschen Sätze erschienen zu spät für den Ruf des Tonsetzers während die früh fortwachsende ihrer Blüte entgegenreifende Kunst schon einen großen Theil des von ihm Geleisteten überholt hatte, woran durch die Armuth an rhythmischen Formen der von ihm gewählten und behandelten Weisen ohnehin eine ihm nicht günstige Eintönigkeit haftete. So konnte, vieler Vorzüge im Einzelnen ungeachtet, dieses Sammelwerk gegen den 1573 in Lobwassers deutscher Übersetzung erschienenen Calvinischen Liedpsalter nicht aufkommen, durch den es schnell der Vergessenheit übergeben

wurde. Ein bis dahin außerordentlicher Erfolg wurde diesem Unternehmen zu Theil. Seine ersten Anfänge durch Cl. Marots französische Psalmdichtungen sind ohne Zweifel mit den ersten, zuvor besprochenen Bemühungen um das Psalmbuch gleichzeitig. In einzelnen Theilen schon seit 1542 gedruckt, später ausgestattet mit entlehnten zumeist aus weltlichem Gesange stammenden Singweisen, durch den Beitritt Theodors de Bèze als vollständiger Liedpsalter vollendet und 1562 in dieser Gestalt zuerst gedruckt, endlich drei Jahre später von dem berühmten Goudimel durch 4stimm. Tonsätze bereichert, bot es zu 152 Liedern — neben den Psalmen Simeons Lobgesang und die zehn Gebote — 125 Melodieen unter 111 rhythmischen Formen mit Tonsätzen, an Zahl den Liedern übereinkommend, deren keiner sich wiederholte; ein Reichthum an Mannichfaltigkeit wie man ihn damals noch nicht gesehen hatte. Bei den Calvinisch Gesinnten, nachdem dieses Werk in Lobwassers Übertragung mit genauem Festhalten seiner dichterischen Strophen und Beibehaltung von Goudimels Tonsätzen in deutschen Landen allgemeiner bekannt geworden war, verdrängte es den bisherigen Kirchengesang und setzte sich an dessen Stelle; den Schweizern welscher und deutscher Zunge diente es als Gemeine- und Chorgesang zugleich, da die Tonsätze Anfangs nur im Hause zu geistlicher Erquickung oft geübt, zuletzt selbst in die Kirche eindrangen; von den Lutherischen wurden seine Melodieen mannichfach ausgebeutet; ja man übertrug das doppelt Übertragene ein drittesmahl in das Lateinische, den Melodieen und ihren Tonsätzen genau nachgehend, zur Übung der Schüler. Nur bei den böhmisch-mährischen Brüdern finde ich keine Berührung, obwohl ältere Psalmlieder und selbst die des Burcard Waldis so wie seine Melodieen bei ihnen Eingang gefunden hatten. Ein so großer Beifall, der sich nicht auf die Calvinisch Gesinnten allein beschränkte, erschien den streng Lutheri-

schen, eben wie den Katholischen doch bedenklich. Die umschreibende, nach Calvinischen Grundsätzen den Grundtext auslegende, durch Lobwasser getreu wiedergegebene Übertragung schien der Lutherischen Lehre gefährlichen Eintrag thun zu müssen, und eine gleiche Gefahr befürchteten die Katholischen von den Bemühungen beider protestantischen Bekenntnisse um die Psalmen. Der zu Cölln 1582 erschienene, dem Lobwasserschen entgegengesetzte Psalter Ulenbergers ist freilich an Liedern wie Melodieen ein unglaublich schwaches Machwerk, um Vieles bedeutender dagegen der Lutherischer Seits ihm gegenübergestellte des Dr. Cornelius Becker, dessen Lieder auf die vorzüglichsten Melodieen des Kirchengesanges gerichtet waren, in denen doch (war man überzeugt) eine frischere und freudigere Kraft walte, als in jenen modigen französischen Gesängen. Dieses Lutherische Psalmenliederbuch erschien zuerst 1602 zu Leipzig, durch den Königl. Sächsischen Hofprediger Polycarpus Leiser mit einer geharnischten Vorrede eingeführt. Der Dichter hatte 11 ältere Psalmlieder nebst ihren Weisen, darunter 6 von Luther, für sein Werk beibehalten, später schmückte es der berühmte Cantor Leipzigs, Seth Calvisius, mit 4stimm. Sätzen über die für die neuen Lieder in Bezug genommenen gangbaren Kirchenweisen, und ein Gleiches that Heinrich Grimm, Michael Prätorius' frühreifer Schüler an der von Valentin Cremcow zu Magdeburg für Lutherische Schüler gefertigten lateinischen Übersetzung. Aber auch der höchstgehaltene Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts, Heinrich Schütz, befreundete sich näher mit diesem Buche; er sang 92 neue Melodieen zu dessen Liedern und setzte diese wie die Weisen der 11 alten Psalmengesänge für 4 Stimmen. So erschien es zuerst 1628, dann im Nachdrucke 1640; endlich veranlaßte Churfürst Johann Georg der Zweite von Sachsen, bald nach seiner Erhebung den Meister, auch den Psalmen, für die bisher keine

eigenen Melodieen von ihm gesungen waren, dergleichen zu setzen, und es in dieser Gestalt aufs Neue zu veröffentlichen, in der Absicht, den Beckerschen Psalter bei seinem Hofgottesdienste, und allmählich auch in Kirchen und Schulen einzuführen, damit der Lobwassersche gänzlich daraus verdrängt werde. Die Herausgabe in dieser neuen Gestalt erfolgte 1661. Sein Psalter hat nun eigene Melodieen für alle seine Lieder, und für jede einen vierstimmigen Tonsatz; er bildete 1676 einen wesentlichen Theil des in diesem Jahre zu Dresden erschienenen neuen Gesang- und Melodieenbuches, doch werden dort nur die Weisen selbst mit der Grundstimme gegeben, ohne mehrstimmigen Tonsatz. Seit das Sächsische Churhaus den katholischen Glauben angenommen hatte, schwand mit ihm die vorzüglichste Stütze für dieses Buch; mit dem evangelischen Gottesdienste noch in wesentlichem Zusammenhange finden wir es zuletzt in dem, für den Hof der Herzoge von Weißenfels, Johann Georg und Christian, Abkömmlinge des Churfürsten Johann Georg des Ersten von seinem zweiten Sohne, 1712 erschienenen Gesangbuche; von da ab scheinen Lieder und Melodieen im evangelischen Kirchengesange verklungen zu seyn.

Dieser Lutherische Liedpsalter ist das letzte bedeutendere an die Psalmen und deren neue Belebung in dem evangelischen Kirchengesange sich knüpfende Unternehmen. Was seitdem für dieselben geschehen ist, namentlich im 17ten Jahrhundert, trägt weniger das Gepräge eines in kirchlichem Sinne unternommenen Werkes als eines auf stille Erbauung im Sinne des Zeitalters gerichteten; ja, bei Ausartung des Zeit-Geschmacks, selbst des Sonderbaren und Wunderlichen. Zwar wurde J. Rist, nach dem Inhalte des Vorworts zu seiner Hausmusik (1654) noch durch „einige der Augsburgischen Confession mit Mund und Herz zugethane Bekenner“ angegangen: „auch die Psalmen Davids

in Reime und bewegliche Melodieen zu bringen," weil er „durch lange gepflogene Übung, neben Zierlichkeit der Worte, auch das Herz Davids, das ist den Kern und Saft seiner Psalmen desto besser werde treffen und vorstellen können;" denn damals wurden Beckers Dichtungen durch gleichzeitige Kunstrichter als mit den Regeln der neuen kunstgründigen Poesie im Widerspruche „ziemlichermaaßen angezogen und perstringirt," weshalb selbst Schütz nur mit Bedenken an die durch seinen Dienstherrn ihm aufgetragene Durchsicht und Vervollständigung seines frühern Psalmwerkes gegangen war. Allein von Rist wurde jenes Ansinnen abgelehnt, weil, wie es scheint, die frühere Begeisterung für ein solches Unternehmen nunmehr erloschen war, er vielleicht auch im Stillen demselben sich nicht gewachsen fühlen mochte. Eines der letzten dieser Art ging aus kurz vor dem Erlöschen der fruchtbringenden Gesellschaft von einem Mitgliede derselben, das sich mit seinem Gesellschaftsnamen „der Sinnreiche" unterschrieben, und sein Werk dem letzten Oberhaupte des Vereines, „dem Wohlgerathenen" (August Herzog von Sachsen, Bruder des Churfürsten Johann Georg des Zweiten und Administrator des Erzstifts Magdeburg) wenige Jahre vor dessen Tode zugeeignet hat.*) Es erschien zu Regensburg **1675** unter dem seltsamen Titel: „Lust- und Artzeneygarten des königlichen Propheten Davids, das ist der ganze Psalter: in teutsche Verse übersetzt, sammt anhangenden kurtzen Christlichen Gebetlein. Da zugleich jedem Psalm eine besondere neue Melodey mit dem **Basso Continuo**, auch ein in Kupfer gestochenes Emblema, sowohl eine

*) Nach Neumarks „neu sproßendem Palmbaum" führte den Gesellschafts-Namen des „Sinnreichen" Wolf Helmhard Freiherr von Hohenberg. Als Emblem hatte er den Himmel- oder Sankt Petersschlüssel gewählt, als Spruch: „nicht auszugründen." Unter den Aufgenommenen war er der 580ste.

liebliche Blume oder Gewächse, sammt deren Erklärung und Erläuterung beigefügt worden" rc. Der Psalter nämlich wird als ein Garten betrachtet, der anmuthige Blumen zu Erquickung der Sinne und heilkräftige Gewächse in sich befaßt; beides, Lieblichkeit und Heilkraft, erscheint meist in derselben Pflanze vereinigt. Diese wird dem Psalme bezüglich auf eine Stelle seines Inhalts in einer Abbildung beigegeben, und ein Sinnbild, das auf einen Vers desselben sich gründet; die Überschrift desselben, zwei lateinische Distichen, und vier gereimte darauf bezügliche deutsche Zeilen geben eine Erläuterung; eben so viel gleichartige Zeilen sind der für ihn gewählten Pflanze unterschrieben. So der 26ste Psalm: „Herr schaffe mir Recht, denn ich bin unschuldig" (nach der Vulgata der 25ste: Judica me Deus). Als Sinnbild hat er eine aufgeblühte Rose in der ein Mistkäfer steckt: die Überschrift sagt: „Sie passen nicht wohl zu einander (non bene conveniunt). Darunter lesen wir in den zwei lateinischen Distichen: „Wie die Frühlings-Rose mit ihrem Dufte den Roßkäfer verjagt, der in faulem Miste sich behaglicher fühlt, so leidet der Freund der Tugend nicht, die in Sünden leben, sondern flieht und vertreibt sie."*) Die darunter stehenden Reime haben den 5ten Vers des Psalmes zur Überschrift: „Ich hasse die Versammlung der Boshaftigen" und geben dann mit einiger Umstellung und Erweiterung den Sinn der angeführten Distichen:

Die Frommen können nicht die bösen Leut' ertragen,
Die Tugend reimt sich nicht mit schnöder Eitelkeit;
Die Rose pflegt von sich Roßkäfer fortzujagen,
Sie haben in dem Mist viel besser ihre Freud.

---

*) Ut rosa verna suo scarabaeum pellit odore
ille quidem putri malit inesse luto;
Sic virtutis amans illos qui in crimine vivunt
non patitur, sed eos et fugit atque fugat.

Der Psalm selbst ist überschrieben: „Gottes Gericht, meine Zuversicht.“ Nun erscheint das Rosenbild selber, ohne sinnbildliches Beiwerk. Darunter der 2te Vers des Psalmes: „Prüfe mich Herr, und versuche mich,“ die folgenden Reimzeilen einzuleiten:

Gleichwie die Rose nie ohn' Dörner wird gesehn
so pflegts auch in der Welt gemeiniglich zu gehn;
mit Bösen sind vermischt die Frommen, diese kennen
der Herr wird als sein Volk, wenn jene müssen brennen.

Können wir in diesen Sinnbildern, diesen Versen, wenn sie auch nur an Einzelnes in dem Psalme sich knüpfen, doch eine Beziehung auf das Ganze desselben, einen inneren Zusammenhang damit noch wahrnehmen, so ist bei andern dieses schon schwerer. So bei dem **103**ten, einem hohen Lobpsalme, durch Gramanns Lied: „Nun lob' mein' Seel' den Herrn“ und dessen schöne Melodie in die Kirche eingebürgert. Sinnbild und Blume haften in unserm Buche allein an vereinzelten Stellen des heiligen Liedes ohne nahe Beziehung zu einander. Nur die Überschrift: „Gott's Lob, der Seelen Prob“ hebt den Gesammtinhalt hervor; das Sinnbild lehnt sich nur an ein im Verlaufe des Psalms vorübergehend erscheinendes Gleichniß. Wir sehen eine Stadt am Meere, in der Höhe schwebt ein Adler, dessen schwach gewordene Fittige an der Sonne sich erneuern; die beiden Distichen sagen uns: *)

„Zeus' Waffenträger, wenn er dem Alter entgehen will, schwingt sich auf in den Äther, wo der Sonnen Flamme reinen Gestirns ihn durchglüht; so pflegt die göttliche Gnade durch des Kreuzes Glut die Ihrigen zu erneuern, wenn auch sein Brand

---

*) Ex senio rediturus adit Jovis armiger aethram
Solis ubi hunc puro sydere flamma cremat;
Et pietas Divina, suos licet ardor adurat,
Igne crucis tamen hos sic renovare solet.

sie ausdörrt." Frei geben die vier Reimzeilen den Sinn dieser Verse wieder, mit Bezug auf den 5ten des Psalms: „daß du wieder jung wirst wie ein Adler:

Der Adler wenn ihm nun die Federn fluglos werden,
sich an der Sonnen Flamm verjünget und erneut;
also giebt Gott durch Kreuz den Seinen viel Beschwerden
und vorbereitet sie hiemit zur Seeligkeit.

An ein anderes Bild, das des 15ten Psalmverses, erinnert die gewählte Blume, die weiße Lilie (Weiße Lilien, lilium album): „er blühet wie eine Blume auf dem Felde":

Die weisse Lilien mit Pracht und Herrlichkeit
viel Blumen übertrift, doch währt sie kurze Zeit.
Also muß auch der Mensch vergehen und eralten
wo ihn nicht Gottes Gnad' und Aufsicht wird erhalten.

Die seltsamste Zusammenstellung des Sinnbildes und der Pflanze zeigt der 62ste Psalm: „Meine Seele ist stille zu Gott der mir hilft." Seine Überschrift verweis't Hofnung und Vertrauen allein auf Gott: „Menschen Rath geht nicht an Statt" in Bezug auf den 6ten Vers: „Meine Seele harret nur auf Gott." Das Sinnbild ist ein Schiff, das den Anker auswirft: die Distichen erläutern es dahin: „Wie der getreue Anker in den haltenden Grund mit seinen Haken eingreift, damit der Kiel nicht von des Meeres Flut bewegt werde, so wird die Seele die ruhig auf den ewigen Jehovah sich stützt von keinem künftigen Übel erschüttert werden."*) Die Auslegung der Reimzeilen lautet:

Wenn künftig's Ungestüm ein Schiffmann bald vermerket
den Anker senkt er ein und heftet sich damit;

---

*) Unco ceu fundum premit anchora fida tenacem
ne ratis aequorea dimoveatur aquâ;
Sic anima aeterno quae nititur una IEHOVÁ
non est venturis concutienda malis.

also, wenn eine Seel' auf Gottes Trost sich stärket
Creuz Trübsal oder Angst sie kann bewegen nit.

Als Gewächs ist hier — die Tabakspflanze gewählt, mit der Unterschrift: Heil aller Welt. (Tabak, Nicotiana), und dem 8ten Psalmverse: „Bei Gott ist mein Heil." Ob der Tabak damals, wo er etwa seit hundert Jahren sich verbreitet hatte, und das „Tabaktrinken" ein schon recht beliebter, wenn auch nicht ein allgemeiner Genuß war, jenen lobpreisenden Namen ohne Ausnahme geführt habe, ist mir nicht bekannt; eignet er ihm doch selbst in der Gegenwart nicht, wo sein Gebrauch daheim und draußen, in Häusern, Büschen und Feldern zu den der Mehrheit wertheften Errungenschaften gehört. Schrieb man ihm aber eine allgemeine Heilkraft zu gegen jedes Übel, so beruhte diese doch unfehlbar auf einer durch den Schöpfer ihm verliehenen Gabe, und es hieß immer auf dessen Hülfe trauen, wenn man zu dem durch ihn Geschaffenen seine Zuflucht nahm. Der Gegensatz den die folgenden Reimzeilen enthalten, wie er in ihnen nicht einmahl bestimmt und klar ausgesprochen ist, kann eben so wenig für einen richtigen gelten:

Das Kraut Heil aller Welt berühmte Wirkung hat
und in der Arzeney find't allzeit ihre statt;
Wer Hoffnung trägt zu Gott, derselbig hat gefunden
Das recht' Heil aller Welt, und bleibt unüberwunden.

Darin eben hat das Unheil jener an dem Sinnbildlichen und scharfsinnigen Vergleichungen haftenden Zeit beruht, daß bei Durchführung einer aus dem Gegenstande selbst nicht unmittelbar hervorgehenden Aufgabe der Gedanke immer gefälscht wird, und darüber die Hauptsache zu Grunde geht. Dieses vergebliche Spiel mit Emblemen und Blumen hat sich unmerklich in die Mitte gestellt, die erstrebte Bedeutung aber zumeist verfehlt: die Psalmen selbst sind dagegen mit ermüdender Einförmigkeit be-

handelt. Ein und dasselbe Maaß waltet vor in allen: ein vierzeiliges, wo auf zwei iambische Zeilen von 13 Sylben, deren zwei von 12en folgen; ein Bau, der in dieser Art, oder auch wenn man ihn auflösen will in eine achtzeilige Strophe, in deren erster Hälfte eine 7= und eine 6sylbige Zeile zweimahl wechseln, während in der letzten 4 sechssylbige einander folgen, dem Kirchengesange und dem Volkstone fremd ist. „Die Psalmen sind alle von einer Reimart (sagt der Herausgeber), weil sie von mir anfangs mehr zum Lesen und Beten als zum Singen verordnet, nachmals erst durch andere Zufälle mit gewissen Arien versehen; deren hernach die meisten von Herrn **Hieronymus Kradenthaler**, kunstreichem und vornehmem Musico, auch wohlbestelltem Organisten in der neuen Pfarre zu Regenspurg ꝛc. aufgesetzt und gemacht worden. Etliche wenige habe ich von denen Außländern entlehnt, und weil der musica vornehmster Zweck, den bösen Trauergeist zu vertreiben, nicht anzulocken, solche gleichsam als einen Raub, denen Egyptiern und Midianitern abgeborget und entwendet, in die Hütten des Stiftes zum Gedächtniß für den HERREN bringen wollen. Zu denen allen Ehrengedachter Herr Kradenthaler den Basso continuo, wie auch etliche gar in 4 Stimmen, als den 6. 13. 31. 32. 51. 57. 59. 63. 65. 68. 71. 74. 102. 130. theils auch mit entzwischen Untermarchten (?) von Violen und Violinen lieblich vermischten, von den Wälschen also genannten Ritornellen (die man doch diesem Werke nicht hat können einverleiben, er aber erbietig ist auf Ersuchung willig mitzutheilen) ins gesambt aber alle, wie sie hier dem günstigen Leser mitgetheilet werden sola voce et organo auffgesetzet und außgezieret hat. Und obgleich jedweder Psalm seine absonderliche Melodey, kann doch jeder auff 150 Abwechslungen gesungen, und da Jemandem eine oder die andere Weise gar nicht gefiele, nach Gutdünken (wenn nur die Klage= oder

Lob= und Dank=Psalmen mit einstimmenden traurig oder fröhlichem Tone bequemet) eine andere dafür erwählet, und nach eines Jedweden Neigung zugeeignet werden. Daß etliche ungewöhnliche Töne mit einvermischet sind, ist mehr auf mein Begehren, damit die Liebhaber der **Musica** eine Übung hätten, als aus seinem eigenen Willen geschehen 2c." — In diesen **150** Melodieen erscheint nirgends (wie auch nicht erwartet werden konnte) ein Anklang an die alten Kirchentöne; die Molltonart ist gegen die Durtöne vorwaltend (78 gegen 72), alle sind in der damals modisch=galanten Weise geistlicher Arien gesetzt, und wenn auch jene 4stimmigen Sätze mit ihren zierlichen „Untermarchten" von Geigen und Violen uns niemals bekannt geworden sind, so lag doch eine Schmuckhaftigkeit dieser Art zu sehr in dem Geschmacke der Zeit, als daß wir in jenen **14** die als dadurch ausgezeichnet uns genannt werden, eine Richtung voraussetzen dürften, welche sie von der in den andern obwaltenden wesentlich unterschiede. Wenn aber von eingemischten ungewöhnlichen Tönen die Rede ist, so sind damit ohnfehlbar die Tonarten **Es dur** (die zu dem **21**sten und **36**sten Psalme ertönt) und **A dur** (die bei dem **30**sten und **87**sten Psalm angewendet ist) gemeint; unter den Molltönen das auch später noch selten erscheinende **H moll** (die Grundtonart des **98**sten) und **F moll** (des **66**sten Psalmes). Aber auch die Anwendung dieser Tonarten ist dem Erfinder der Melodieen nicht aus seiner Aufgabe selbst hervorgegangen, sein Dichter hat ihn zu dieser Wahl veranlaßt, um den Gesangliebenden Veranlassung zu einer Übung zu geben, die damals noch, bis zu Matthesons Zeit, zu den schwereren gehörte. War das Psalmbuch selber in früherer Zeit der eigentliche Kern der Aufgabe für die Dichter, Sänger und Setzer, so ist es denen der späteren nur Veranlassung geworden für allerhand sinnreiche, außerhalb derselben liegende Einfälle, durch welche sie sich hervorthun, Ruhm und

Beifall gewinnen wollten. Mit den Werken jener Zeit die an dergleichen Gefallen fand und der zu Liebe der Psalter in der Form eines „Lust= und Arzneigartens" erschien, ist er in dieser Gestalt der Vergessenheit verdientermaaßen anheimgefallen. Das französische durch Lobwasser verdeutschte Psalmbuch hat seine lange Dauer vornehmlich der in der Kirche Calvins festgehaltenen Überzeugung zu verdanken, daß es unmittelbar Gottes Wort und nicht Menschenwerk sey, und dem darauf beruhenden Grundsatze, daß Gott nur durch dasjenige würdig gelobt werden könne, was er selber seiner Kirche in den Mund gelegt habe, die daher nichts als Psalmen singen dürfe. Seitdem die dagegen siegreich geltend gemachte Aufforderung des Apostels, der auch Lobgesänge und geistliche liebliche Lieder „empfiehlt", von dieser strengen Beschränkung entbunden und auch in diese Kirche das Lied begeisterter Dichter späterer Zeit sich eingebürgert hatte, besteht dieser Liedpsalter in seiner Ganzheit nur noch an wenigen Orten: das Werthvollste, namentlich unter seinen Melodieen, hat die Lutherische Kirche sich angeeignet, in der es fortlebt und fortbestehen wird. Kaum hundert Jahre des Bestehens von Cornelius Bekkers Psalter lassen sich zählen; auch die Melodieen und Tonsätze des am höchsten geachteten Meisters seiner Zeit haben ihm ein längeres Daseyn nicht zu sichern vermocht; schon daß er vorzugsweise im Gegensatze zu Lobwassers Psalmbuche auftrat, hat die Begeisterung des Dichters und die des Sängers beeinträchtigt. Den kostbarsten Schatz besitzt die Lutherische Kirche in ihren aus dem alten Stamme der nach David genannten heiligen Gesänge, den Bedürfnissen der Zeit zufolge frisch hervorgewachsenen und erblühten Psalmliedern und deren Singweisen, wenn sie auch einen vollständigen Liedpsalter von gleichem Werthe in allen seinen Theilen daraus nicht zusammenzustellen vermag. Nur einer Zeit, die dem von der Calvinischen Kirche ausgesprochenen Grund=

satze von der alleinigen Zulässigkeit des Gebrauches der Psalmen bei dem Gottesdienste sich zuneigte, konnte eine Vollständigkeit solcher Art als ein Bedürfniß erscheinen; sobald derselbe auch in dieser gefallen, das schriftmäßige Lob-, Lehr- und Betlied in gleicher Würde gehalten war, hörte sie auf ein solches zu seyn. Das durch mehrhundertjährigen Gebrauch Bewährte und Geheiligte, den Psalmen lebendig Entsprossene, eben wie die Schriftgesänge des neuen Bundes, und alle zu jeder späteren Zeit aus denselben frisch entfalteten Blüten heiliger Lieder, welche die Lutherische Kirche, wo sie dergleichen auch fand, sich aneignete, werden ihr immer in hohem Werthe bleiben, und in diesem Sinne wird auch der Psalter stets in ihr fortleben, selbst wenn er in künftigen Tagen in Liedern sich niemals vollständig erneuern sollte.

IV.

Das Verhältniß des Orlandus Lassus zu den Psalm-Melodieen der französischen Calvinisten, und diese Singweisen selbst als Aufgaben für gleichzeitige und spätere Tonsetzer.

Mein Bericht über die Psalmweisen der Calvinisten (in dem ersten Theile meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang) spricht die Ansicht aus, daß dieselben keine fruchtbare Aufgabe gewesen seyen für die bedeutenderen Tonkünstler des sechzehnten Jahrhunderts und der folgenden Zeit. Ein in der Breslauer musikalischen Sammlung vorhandenes Werk erregte später meine Aufmerksamkeit, indem es, seinem Titel zufolge, diesen Ausspruch widerlegen zu müssen schien. Dieser kündigt an:

Cinquante Pseaumes de David, avec la musique à cinq parties d'Orlande de Lassus. [Vingt autres pseaumes à cinq et six parties par divers excellents musiciens de nostre temps. De l'imprimerie de Ierosme Commelin, 1597.] Hat nun Orlandus 7 Melodieen des lutherischen Kirchengesanges in 5stimmigem Satze behandelt, hat sein auch sonst das gesammte Gebiet der Tonkunst seiner Tage umfassendes Streben fast keine Stelle desselben unangebaut gelassen; so schien es, auch der Kirchengesang der Calvinisten habe seine Aufmerksamkeit erregen, mindestens doch die von der Mehrzahl seiner Zeitgenoss hochgeachteten Psalmlieder ihn bewegen müssen, in freien Tonsätzen sich mit ihnen zu beschäftigen, wenn er auch mit den Singweisen derselben sich nicht in ähnlicher Art wie mit den Lutherischen befreundet haben sollte. Das erste aber schien das Wahrscheinlichere. Der Titel des genannten Werkes verspricht auch hier fünfstimmige Tonsätze, wie in jenem früheren Falle, ja in beträchtlich größerer Anzahl als jene über Lieder des deutschen evangelischen Kirchengesanges; es ließ sich also hoffen, man werde demselben die Bekanntschaft mit einer neuen Seite der Bestrebungen eines so ausserordentlichen Tonsetzers zu danken haben. Dazu erschien er noch neben andern ausgezeichneten Tonmeistern seiner Zeit die sich eine ähnliche Aufgabe gestellt hatten; wie viele Veranlassungen, die eigene Ansicht dieses Werkes mir wünschenswerth zu machen! — Leicht erlangte ich dessen längere Benutzung, aber theilweise wurde ich in meinen Hofnungen getäuscht. Was ich erwartete, fand ich in ihm nicht, ich sahe vielmehr meinen früheren Ausspruch gerechtfertigt; dagegen gewährte es mir einen schätzbaren Beitrag zur Kenntniß des Verhältnisses der Setzer des 16ten Jahrhunderts zu dem Kirchengesange der Calvinisten, und der Freunde der Tonkunst jener Tage zu dem großen belgischen Meister.

Das Werk besteht aus sechs Stimmbüchern. Neben den gewöhnlichen vier Chorstimmen, die bald mit den herkömmlichen, bald mit den versetzten Schlüsseln bezeichnet sind, liegen uns vor die seinem Gesammtinhalte nothwendige Vox quinta für die 5stimmigen, und eine V. sexta für die 6stimmigen Gesänge, deren 13 an der Zahl sind. Der Titel nennt weder Druckort noch Herausgeber; auf der Rückseite desselben findet sich aber eine Widmung, des Inhaltes: À l'honorable | compagnie des nourrissons, | disciples, fauteurs et amateurs | de la doulce et saincte musique, à | Amsterdam en Hollande, | Louis Mongart | dédie d'humble affection | ce premier livre de pseaumes de David, | pour tesmoignage de fraternel | le conionction et gage | d'amitie perdurable en Christ. | L'an 1597. au mois de Mars. — Ein jedes der sechs Stimmbücher enthält alsdann ein besonderes französisches Sonnet: „À la mesme compagnie, sur le premier | liure des Pseaumes de David accomodés aux accords | [d'Orlande de Lassus et d'autres] (d')excellents Musiciens [de nostre temps] | Nur in der vox sexta geschieht des Orlandus keine Erwähnung, weil in dieser kein Satz desselben enthalten ist, wogegen in den übrigen die drei letzten Worte der Widmung weggelassen sind. Jedes dieser (wie bemerkt) unter sich verschiedenen Sonnette führt die Unterschrift: Ou bien, ou rien; hinter ihm folgt auf den nächsten zwei Seiten der sechsten Stimme ausschließend, ohne Tages- noch Jahresangabe und Unterschrift, ein, ohne Zweifel von dem Herausgeber herrührendes: „Advertissement sur le contenu en ce Recueil de Pseaumes", aus welchem wir das Folgende schöpfen.

Louis Mongart, ein eifriger Calvinist, hatte (wie er in diesem Vorworte erzählt) vor länger als zehn Jahren, — mit dem Jahre der Herausgabe auf dem Titelblatte und in der Widmung verglichen, also in den späteren Regierungsjahren

Heinrich des Dritten — begonnen, auf den löblichen Wunsch einiger ehrenwerthen Männer, den wörtlichen Inhalt der Psalmenübertragung Marots und Beza's den Betonungen französischer, italienischer, deutscher Lieder Rolands de Lattre (**Orlandus Lassus**) des Fürsten der Tonkunst seiner Zeit anzubequemen, selbst einigen Motetten dieses Meisters. Die Herausgabe dieser Arbeit wurde jedoch durch spätere Ereignisse verzögert. Die feindlichen Unternehmungen der Ligue gegen Heinrich den Dritten, dessen Ermordung, die Kämpfe Heinrichs des Vierten zur Sicherung seines Rechtes der Thronfolge traten störend dazwischen, das Werk blieb liegen, und es geschah nichts zur Veröffentlichung des davon schon Vollendeten. Erst um den Anfang 1597, etwa ein Jahr vor dem Edikt von Nantes, als die Calvinisten wieder frei aufathmeten und der ihnen bald gesetzlich zugesicherten Duldung entgegensehen durften, nahm Mongart die Arbeit von Neuem auf, die er unter seinen Papieren wiedergefunden hatte, und Freunde die sie bei ihm sahen wünschten deren Bekanntmachung. Er sagte sie ihnen zu, wie er meint etwas voreilig; doch stellt er sich zufrieden, weil er die heiligsten Worte den Tönen des berühmtesten Meisters angeeignet habe, wodurch er hoffe sich geschützt zu sehen gegen die Angriffe Mißwollender. Auch der Drucker, versichert er, habe daran mitgearbeitet und mit vielem Geschicke. Es läßt sich denken wie es zuging mit den Wünschen jener Unterlegung, die wahrscheinlich von Calvinisten ausgingen. Orlandus hatte eine Zeitlang am Hofe Carls des Neunten sich aufgehalten; eben um 1571 war er dort anwesend, in dem Jahre wo die Hugenotten auf die Einladung des Königs sich dorthin begeben hatten und wo bei den glänzenden Festen, durch welche sie eingeschläfert und zuletzt verrathen werden sollten, gewiß Vieles von diesem Meister Herrührende ihnen zu Gehör gebracht wurde. Auch waren damals in Paris dessen

5stimmige geistliche wie weltliche Gesänge herausgekommen, und wurden Veranlassung bei dem großen Beifall den man ihnen schenkte, nach demjenigen zu forschen, was von seinen Hervorbringungen bereits an andern Orten öffentlich geworden war. Gewiß hat es unter den vielen in der Hauptstadt anwesenden, Calvinistischen Herren viele Freunde der Tonkunst gegeben, die an dem Gehörten sich ergötzten: nur mochten ihnen die weltlichen Texte zu fleischlich, die geistlichen zu abgöttisch vorkommen, und dadurch der Wunsch veranlaßt werden, jene anmuthigen Klänge als Gewand würdigerer Dichtungen verwendet zu sehen. Wer von ihnen das verhängnißvolle Jahr 1572 überlebt hatte, bei dem mußte der Wunsch sich steigern, die Töne die in seiner Erinnerung hafteten, in ihr fortleben zu sehen als Begleiter seiner Andacht, nicht als Mahner an verrätherische, dem Heiligstgehaltenen feindselige Ergötzlichkeit. Diese Wünsche mögen von vielen Seiten her genährt worden seyn und den Anlaß gegeben haben deren Erfüllung zu verwirklichen. Nun wissen wir, welchen Werth die Anhänger Calvins auf die Psalmen legten, als das einzige, womit in gemeinschaftlichem Gesange der Herr würdig gelobt werden könne: hatten doch allgemach die liedhaften Übertragungen derselben für sie fast gleiche Würde und Heiligkeit gewonnen als das ursprüngliche Schriftwort. So konnte es geschehen daß man sie wählte, um sie mit jenen bewunderten Klängen zu bekleiden; nicht für kirchlichen Gebrauch, sondern für häusliche Ergötzung, damit diese durch die Worte geheiligt werde, durch die Töne größere Anmuth gewinne. Allein ein mißliches Werk hatte man damit unternommen. Der unveränderten heiligen Dichtung sollte ein Gesang von durchaus verschiedener, ja, völlig fremdartiger Bestimmung anbequemt werden. Ist es schon ein gewagtes Unternehmen, der Betonung eines heiligen Gesanges in fremder Sprache eine bestimmte,

durch frommes Herkommen geheiligte, deshalb wörtlich beizubehaltende, dem Sinne nach treue Übersetzung in der Muttersprache anzubequemen, ein Versuch, der in den seltensten Fällen ohne schwere Gefährdung des Kunstwerkes, ja, seine völlige Entstellung wird gelingen können; um wie viel schwerer ist ein solches Anbequemen bei gänzlich widersprechendem Inhalte des Anzubequemenden! So ist denn diesem Versuche für das tiefere Verständniß der Werke des großen Meisters, für die Art der Auffassung seiner Aufgaben gar keine Bedeutung beizulegen; am wenigsten, seit seine Werke aufgehört haben ein Gegenstand der Mode zu seyn, und nur ihr innerer, bleibender Werth den Forscher unserer Tage beschäftigen kann. Er mag uns nur dienen, das Verhältniß einer Anzahl der Zeitgenossen des Meisters zu ihm daraus zu erkennen, welche bemüht war, ihr Gefallen an seinen Tönen, sey es auf welchem Wege es mochte, vor ihrem Gewissen zu rechtfertigen. Die Kunstwerke selbst als Gewand einer von Anbeginn ihnen fremden Dichtung, um deren neue Bestimmung ihr Urheber niemals gewußt hat, werden wir in dieser Gestalt wieder zu beleben nicht wünschen können, sondern stets ihrer ursprünlichen nachzuforschen uns bewogen finden; für die Geschichte seines Zeitalters, nicht seiner selbst, werden sie uns als Quelle dienen können. Daß über die Melodieen der französisch-Calvinischen Psalmdichtungen aus den hier mitgetheilten 50 Tonsätzen sich nichts ergiebt, noch ergeben kann, versteht sich von selbst.

Auch **Eccard**, des Lassus vorzüglichster Schüler, zeigt ein sehr geringes Verhältniß zu jenen Dichtungen und Melodieen. Nur für zwei Gelegenheits- (Hochzeits-) Dichtungen hat er zwei dieser Psalmweisen, die des 128sten und 130sten angewendet: sie waren ihm vielleicht durch die Brautleute aufgegeben. Auf die Lobwassersche Übertragung des frühern unter ihnen hat er — wie ich vermuthe für sich selber — einen Hochzeitsgesang gesetzt,

nicht aber die kirchliche Melodie dafür gewählt, sondern eine neue dazu erfunden. Diese will er zu jeder Strophe des Psalmes angewendet wissen, wenn er sie auch durchweg motettenhaft behandelt hat, so daß ihre einzelnen Zeilen die musikalischen Grundgedanken contrapunktischer Ausführungen bilden, ohne daß sie etwa als fester Gesang in einer der fünf Stimmen erschiene. Allein die Strophenform läßt er bei seiner Behandlung genügend hindurchscheinen; der Aufgesang und dessen Stollen, der Abgesang gelangen durch seine Töne zu vollkommener Geltung. Nur bei der Wiederholung des ersten Stollen tauschen die zweite und dritte Stimme ihre Stelle, so daß dieser nunmehr das von jener früher Vorgetragene zu Theil wird, und umgekehrt. Die Halbstrophe womit das Lied beschlossen wird, hat er dann noch besonders, einfach nachdrücklich gesetzt, um sein Werk damit zu krönen. Was aber das Anbequemen neuer Texte betrifft, so kommt zwar auch dieses bei mehrern seiner Sätze vor, nur daß sein Schicksal dabei ein besseres war als seines Meisters. Um eben die Zeit wo er die meisten seiner kirchlichen Festlieder schuf, gingen in Gelegenheitsliedern meist festlich froher Art Meisterstücke, wenn auch geringen Umfanges, daneben hervor unter seinen Händen; Gesänge, deren Bestimmung sie freilich nur eine kurze Dauer genießen lassen konnte. Allein man hatte sich an ihnen erfreut, wie sie es verdienten, man wollte den Schöpfungen des verehrten und geliebten Meisters ein längeres Fortbestehen sichern, soweit es möglich seyn werde. Da sie nun meist in dem Style seiner kirchlichen Festlieder gesetzt waren, so suchten die besten Dichter jener Zeit, — dem Meister gleichzeitige und ihm nachfolgende — statt der oft geringfügigen Reimereien die er hatte betonen müssen, die rechte, tiefere Bedeutung dieser Sätze in *neuen kirchlichen* Dichtungen zu künden, die den Tönen, woraus sie ihnen hervorblühten, meist so glücklich an-

geeignet erscheinen, daß man geneigt seyn möchte sie für die ursprünglich dazu gehörigen zu halten, wenn man das Verhältniß nicht wüßte. In ihnen finden wir eine Unterlegung in wahrer künstlerischer Bedeutsamkeit, der wir die Erhaltung mancher Schöpfung des Meisters zu danken haben, so Vieles auch die fromme Sorgsamkeit der Zeitgenossen von dem Ursprünglichen in größern Sammlungen erhalten hat; mag auch Manches davon durch Gleichgültigkeit und Verwahrlosung späterer sich selbst überschätzender Tage, dem völligen oder doch theilweisen Untergange anheim gefallen seyn.

Öfter schon verwendet Eccards Schüler, **Stobäus**, Calvinische Psalmmelodieen, wohl aus eigener Wahl, für seine Gelegenheitsmusiken, von denen wenigere Umdichtungen zu Festliedern erfahren haben, als die seines Vorgängers, derselben auch minder bedurften, weil sie, zum größern Theile, als Sterbelieder ernsten Inhalts sind, und mit ihren Melodieen in den allgemeinen Kirchengesang übergingen. Auch ihm gleichzeitige Tonkünstler, wie **Heinrich Albert**, richten öfter ihre Grabgesänge auf jene Singweisen. **Landgraf Moritz von Hessen** dürfen wir kaum hier nennen, hat er gleich einen vollständigen Lobwasserschen Psalter mit Melodieen herausgegeben, wenn von diesen letzten als Aufgaben für den Tonsatz die Rede ist: er hat nur ein Verhältniß zu den Psalmdichtungen, sofern er denen, die in Goudimels Psalter noch nicht eigene kirchliche Melodieen hatten, selbsterfundene neue gegeben, sonst aber nur die unveränderten Tonsätze Goudimels aufgenommen hat. Wichtiger ist **Johann Crüger**, durch den **1658** der vollständige Lobwassersche Psalter (mit Begleitung zweier Geigen) 4stimmig gesetzt ist, wenn nicht im Auftrage seines Calvinischen Landesherrn doch aus Aufmerksamkeit für denselben; ein Werk, immer also nicht aus freier Neigung unternommen, mit wie vieler Treue es auch gearbeitet,

und wegen selbständiger Begleitung des Gesanges durch Instrumente merkwürdig ist. Ähnliche Werke gleicher Art sind von nur geringer Bedeutung, wie **Martin Hanke's** (deutschen Schreibers der fürstlichen Stadt Brieg) Evangelia auf alle Sonn-, Hohe Fest- und Feiertage durchs ganze Jahr: eine Liedersammlung, die in 3 Abschnitten geistliche Gesänge über die Sonntags- und Festevangelia so wie deren von vermischtem Inhalte bringt, welche alle auf 67 Calvinische Psalmmelodieen gerichtet sind, wovon manche sich öfter wiederholen, dann aber stets mit gleichem einfachen Satze, Ton gegen Ton zurückkehren, die Melodie im Tenore. Nur ein 5stimmiges Morgenlied mit einem dazu gehörigen fürstlichen Symbolum, und ein Lied auf die Weise „Herr Christ der einig' Gotts Sohn" machen davon eine Ausnahme, indem sie deren nicht aus dem Calvinischen Psalmengesange stammende Melodieen der Oberstimme zutheilen. Offenbar verdankt dieses Werk seine Entstehung entweder dem ausdrücklichen Befehle des um 1617 (wo es erschien) seit fünf Jahren zum reformirten Glauben übergetretenen Herzogs von Brieg Johann Christian, oder dem Wunsche des Herausgebers sich ihm gefällig zu machen, man darf also, zumahl in der Gestalt wie es vor uns liegt, keine Begeisterung davon erwarten.

Allein das zuvor hauptsächlich in Bezug auf Orlandus Lassus genannte Werk, das uns das Beispiel einer vom Gesichtspunkte der Kunst durchaus verwerflichen Anbequemung vorhandener Gedichte auf kunstreich-mehrstimmige Tonsätze ganz verschiedener Bestimmung zeigte, ist doch in anderem Betrachte recht merkwürdig, weil es in seinem Anhange den noch mit dem Ausgange des 16ten Jahrhunderts fortdauernden Einfluß der Calvinischen Psalmdichtungen und ihrer kirchlichen Melodieen uns zeigt, zugleich aber erkennen läßt, daß die frühere allgemeine Vorliebe für diese letzteren, etwa die strengen Calvinisten aus-

genommen, bereits sehr im Sinken war. Mongart, der Herausgeber, sagt nämlich in seinem Vorworte: „Übrigens habe ich noch einige Psalmen gefunden, die theils eigends in die Töne gesetzt sind, mit denen sie erscheinen, theils weltlichen Gesängen anderer Meister anbequemt: ich habe deren eine genügende Anzahl den Sätzen des Orlandus beigefügt, um dieses erste Buch vollkommener zu machen". Er bemerkt dann, daß zwei dieser Psalmen den Namen desjenigen nicht trügen, von dem die Betonung herrühre: derselbe habe, wie er vermuthe, aus guten Gründen unbekannt bleiben wollen, und deshalb habe er diesen Gründen nicht weiter nachgeforscht, obgleich er den Wohnort des Meisters wisse, und das Lob kenne, was er durch seine Tüchtigkeit in der Tonsetzkunst erworben habe. Von ihm und anderen ausgezeichneten Tonkünstlern hoffe er zu Begünstigung seines Unternehmens andere Psalmen zu erhalten, um auch die beiden anderen Bücher zusammenzustellen, in denen der Psalter vollständig enthalten seyn solle. Er fährt dann fort: „Herr **Alfons Flores** hat die Hand an den Satz aller Psalmen gelegt und sich dabei zur Pflicht gemacht, deren kirchliche Melodie stets in einer der Stimmen unzertrennt zu geben, ihre Wendungen aber in allen übrigen hören zu lassen; er hat mir auf das bereitwilligste einige schöne Proben seiner Arbeit aus Nismes in Languedoc gesendet, und ist entschlossen, mit derselben fortzufahren, sofern er einen Mäcen findet. Drei solche Gesänge habe ich in diese erste Sammlung aufgenommen."

Wenn wir hienach die in derselben (neben denen des Orlandus) enthaltenen Sätze näher prüfen, so finden wir sie vierfacher Art. Sofort erkennen wir diejenigen unter ihnen, deren ursprünglich weltlichen Tönen die Calvinischen Psalmlieder nur anbequemt sind; sie behandeln durchweg nur die Anfangsstrophen, zeigen nicht die geringste Beziehung auf die kirchliche

Singweise, alle ihre Wendungen deuten augenscheinlich auf ihren Ursprung. Dieser Art sind die Sätze über die erste Strophe des 127., 90., 103., 107., 137., 142. Psalmes, je einer von **Faignient, Manenti, Felis, Macque, Sabin, Baccusy**, bei denen nicht zu verweilen ist, weil in ihnen die Mängel dieser Art des Anbequemens noch deutlicher hervortreten als in den Sätzen des Orlandus. Im strengsten Gegensatz gegen diese 6 stehen die 3 Sätze des **Alfonso Flores**, eines Tonsetzers den wir sonst nirgend erwähnt finden. Kaum ist zu vermuthen, daß zur Herausgabe seines bei der gewählten Behandlungsweise voraussichtlich höchst umfangreichen Psalmenwerkes ihm der gewünschte Mäcen zu Theil geworden seyn werde, da weder von der Fortsetzung der vorliegenden Sammlung, noch von Herausgabe jenes größeren Werkes etwas bekannt geworden ist. Diese Sätze sind über die 3 Strophen des 23sten, die 6 des 28sten, die 7 des 97sten Psalmes gearbeitet, wovon einer jeden ein besonderer Theil gewidmet ist, dessen Grundlage die kirchliche Melodie bildet, die aus der einen Stimme in die andere unzertrennt übergeht, während jede der übrigen ihre bewegenden Grundgedanken aus ihr schöpft. Hier geben nun 3 Psalme schon 16 Tonsätze: man denke, wie groß die Anzahl derselben werden, wie auch aus den scharfsinnigsten Tonverknüpfungen zuletzt die ermüdendste Einförmigkeit hervorgehen würde, da, auf solche Weise behandelt, schon der 78ste und 119te Psalm allein eine Reihe von 124 Tonsätzen, ein ganzes Buch also, ergeben müßten! Dieser Behandlungsweise der Calvinischen Psalmen steht die in den meisten, uns hier mitgetheilten Tonsätzen beobachtete des **Jean de Maletty** am nächsten, und kann in sofern mit ihr unter dieselbe Gattung zusammengefaßt werden; doch finden wir in den Gesängen dieses Meisters auch alle drei neben den nur eingerichteten Psalmsätzen zuvor ange-

deuteten, nun näher zu beschreibenden Arten des Satzes, theils vermischt, theils selbständig; er darf daher für den gewandtesten Tonsetzer auf diesem Gebiete gelten. Um so mehr ist zu bedauern, daß von seinen Lebensverhältnissen uns mehr nicht aufgezeichnet ist, als daß er französischer Herkunft gewesen, und daß 1558 zu Paris bei Adrien le Roy von ihm „les amours de Ronsard" 4stimmig gedruckt seyen. Hier kommen nun zunächst die von ihm gesetzten ersten 6 Strophen des 74sten Psalms zur Sprache, denn bis zur Behandlung aller 22 desselben in ihren drei Abschnitten zu 8, 8 und 6 Strophen, wie das Psalmbuch sie giebt, hat er sich nicht verstiegen, oder dem Herausgeber das Ganze nicht mitgetheilt. Er hat seinen Gesang in 4 Abschnitte getheilt; der erste umfaßt die zwei beginnenden Strophen in einem fortgehenden Satze, in dessen früherem Theile die 5te Stimme (Quintus) ein Diskant, die Kirchenweise als festen Gesang führt, in dem späteren die Oberstimme (Superius). Der zweite Abschnitt hat die 3te Strophe allein zum Gegenstande, die ohne festen Gesang auf die Grundwendungen der kirchlichen Melodie frei gearbeitet ist. Der dritte, in welchem die 4te und 5te Strophe wiederum zusammengefaßt sind, giebt im Tenor abermahls die Kirchenweise als festen Gesang, das zweitemahl mit um die Hälfte verkürzten Tönen. Im vierten und letzten Abschnitte endlich erscheint der feste Gesang im Basse, mit einer ihm angehängten Schlußformel. Ein zweiter Satz ähnlicher Art behandelt die ersten beiden Strophen des 94sten Psalms unter den zwölfen desselben, in einem zusammenhängenden Satze, in dessen erster Hälfte die Tenorstimme, in der zweiten die Oberstimme den festen Gesang führt.

Der dritte Satz endlich giebt wieder einen ganzen Psalm, den 85sten, in dessen erstem Theile die beiden früheren Strophen zusammengefaßt sind, so daß der Tenor in der ersten, die

Oberstimme in der zweiten die kirchliche Melodie führt; der zweite Theil befaßt die beiden letzten Strophen, deren erste frei behandelt ist, nur daß die letzte Hälfte der Kirchenweise in der sechsten (einer Diskantstimme) in sie hineintönt, während in der Schlußstrophe der Alt (Contratenor) den festen Gesang wieder vollständig aufnimmt.

Beispiele der Setzart, in der, ohne festen Gesang, nur die melodischen Grundwendungen der kirchlichen Melodie den Tonsatz gestalten, geben die zwei Sätze jenes absichtlich ungenannt Gebliebenen über die erste Strophe des 10ten und des 3ten Psalms; einer von **Andreas Pevernage** über die erste des 33sten; einer von Maletty in zwei Theilen über die erste und die beiden folgenden des 68sten Psalms, welche hier besonders erwähnt werden, weil diese Setzart unvermischt und selbständig in ihnen erscheint. Wichtiger, und ein längeres Verweilen erfordernd, ist, wo sie selbständig auftritt, die Art, einen Theil eines Psalmliedes, oder auch ein vollständiges, ganz frei, ohne alle Rücksicht auf die kirchenübliche Melodie zu behandeln, und diese tritt uns hier bei Goudimel, dem ersten Setzer der Psalmweisen der Calvinisten, entgegen, und bei Maletty; das Durchcomponiren einer liedförmigen Psalmdichtung, wo es eine solche vollständig umfaßt, wiewohl man es auch so nennen könnte, wo es einen in sich vollständigen, wenn auch nur Abschnitt eines Psalmes begreift. Das erste Beispiel solchen Durchcomponirens gab **Claude Goudimel** viel früher als wir ihm in der vorliegenden Sammlung begegnen und ehe noch seine 4stimmigen Sätze über die kirchlich gewordenen Melodieen des Calvinischen Psalters an das Licht traten, in 16 4stimmigen, 1562 erschienenen, nach Motettenart von ihm behandelten Psalmen. Ob ihm die, ein Jahr zuvor zu Lyon herausgekommenen, von **Louis Bourgeois** zu 4, 5 und 6 Stimmen gesetzten 83

Psalmen dabei als Muster dienen konnten, wage ich nicht zu entscheiden, da sie mir nie zu Gesicht gekommen sind, eben wie mir die Quelle des hier mitgetheilten 6stimmigen Satzes über die beiden Strophen des 123sten Psalms unbekannt geblieben ist, worüber Mongart in seinem Vorworte keine nähere Auskunft gegeben hat. Entstanden kann er nur seyn innerhalb der nächsten zehn Jahre nach Herausgabe jener 16 Motetten über Psalmlieder, da Goudimel schon 1572 bei dem Morde der Hugenotten zu Lyon, in Folge der Bartholomäusnacht, umkam; man hat, als eines der letzten Werke eines protestantischen Märtyrers und ausgezeichneten Meisters, ihn gewiß um so höher geachtet. Ohne irgendwie an die kirchliche Melodie sich zu lehnen, stellt er in seinem Satze ein unabhängig gearbeitetes Motett dar, wenn wir ihn nicht lieber Madrigal nennen wollen, da in ihm nicht die strengere contrapunktische Behandlung eines Spruches, sondern die freiere eines ganzen heiligen Liedes uns entgegentritt. Ein ähnliches Beispiel gab der zweite Setzer der kirchlichen Psalmweisen, **Claude Lejeune**, indem er 1598 — nach dem Erscheinen unserer Sammlung — zu la Rochelle bei Jérome Haultin eine Reihe von 12 motettenhaft behandelten Marotschen Psalmen zu 2—7 Stimmen herausgab unter dem Titel Dodécachorde, um in ihnen die 12 Tonarten nach der Lehre des Glarean darzustellen. Wir dürfen sagen, daß er ein Beispiel gegeben; denn aller Wahrscheinlichkeit zufolge war dieses später als unsere Sammlung erschienene Werk um manches Jahr zuvor bereits gearbeitet und vollendet, auch mit Kunstgenossen wohl besprochen. Wäre dieses aber auch nicht der Fall, so zeigt er uns doch deutlich, welchen Beifall diese Setzweise gefunden, und wie geeignet sie dem Meister geschienen, die ganze Kraft jener uralten Gesangsformen an dem heiligsten Gegenstande zu voller Anschauung zu bringen, wie er

es früher schon (1581) an weltlichen Festgesängen gethan, über deren ausserordentliche Wirkungen, wie dergleichen sonst nur von alten griechischen Meistern erzählt werden, uns sein Freund Thomas d'Ambry berichtet hat. In dem ersten Theile einer zu Nürnberg 1587 herausgekommenen Sammlung „auserlesener Gesänge, welche man gewöhnlich Motetten nennt," finden wir diese Setzweise des Durchcomponirens geistlicher Gesänge ohne Rücksicht auf ihre kirchlichen Singweisen von Orlandus Lassus auch auf 2 Hymnen der römischen Kirche angewendet, ehe noch Palestrina (1589) in seinem vollständigen Werke über alle Hymnen seine hohe Meisterschaft in mannichfachster Behandlung der uralten Gregorianischen Melodieen derselben an den Tag gelegt hatte. Es sind die Hymnen Veni creator spiritus etc. und Vexilla regis prodeunt, deren ersten Lassus in drei Theilen, den zweiten in deren 4 zu 6 Stimmen nach Motettenart behandelt hat, ohne die kirchliche Melodie derselben dabei in Betracht zu ziehen. Der erste Satz jenes Pfingsthymnus befaßt dessen erste zwei Strophen, die, ohne als Glieder desselben kenntlich gemacht zu werden, eine in die andere hinübergehen; in dem zweiten Satze wird die dritte Strophe von 4, wie es scheint Einzelstimmen, vorgetragen; die letzten beiden Strophen und die Doxologie sind wieder sechs Stimmen zugetheilt. Im Beginne des sechsstimmigen Anfangssatzes treten zuerst die höheren und tieferen Stimmen als dreistimmige Chöre einander nachahmend entgegen, ein Gegensatz, der jedoch nur einleitend erscheint und später nicht folgerecht festgehalten wird, wenn er auch zuweilen sich wieder zeigt; in der Folge werden gewöhnlich mehr oder weniger vollstimmige Chöre von der Gesammtzahl aller Stimmen ausgesondert und wirken gegen einander. Die Doxologie (das Gloria) tritt vor dem Übrigen durch dreitheilige Bewegung hervor. Ganz Ähnliches läßt von der Be-

handlung des zweiten Hymnus für die Leidenszeit sich sagen, nur daß er umfangreicher ist als der erste. Seine ersten zwei sechsstimmigen Sätze befassen ein jeder zwei seiner Strophen, und auch hier, bei dem unmittelbaren Übergange der einen in die andere, werden dieselben als besondere Gliederungen des Ganzen nicht erkennbar; der dritte läßt die 5te Strophe (Beata cujus brachiis) durch zwei Einzelstimmen vortragen, in der 6ten vereinigen sich alle sechs Stimmen im Chorgesange zu dem Vortrage des Gebets: O crux, salve spes unica etc.; und die sich ihm anschließende Doxologie: Te summa Deus trinitas collaudet omne seculum, geht wieder so unmittelbar in dasselbe über, auch ohne durch Taktveränderung kenntlich gemacht zu werden, daß beide vollkommen einander verschmelzen. — Daß eine solche Setzart — das freie Durchcomponiren — in der römischen Kirche bei strophischen Gesängen ungebundener Rede entstehen konnte, die nach einer bloßen, höchstens für Wochen-, für Sonn- und für Festtage wechselnden mehr oder minder reichen Formel psalmodirt wurden, wie die Magnificat, ist erklärlich. Allein eben bei diesen erscheint sie dennoch höchst selten, namentlich bei Orlandus Lassus nur ein einziges mahl, in einem achtstimmigen Magnificat des sechsten Tones, bei dem er dennoch Strophe um Strophe die herkömmliche Formel der Psalmodie beibehalten und nur die dazwischen liegenden frei behandelt hat. Auch bei Palestrina kommt sie nur einmahl vor in einem durchweg frei gehaltenen, höchst geistreichen und wirkungsvollen Magnificat zu eben so viel Stimmen. Auffallender dagegen ist es, sie bei den Hymnen angewendet zu sehen, Gesängen von einer mäßigen Anzahl von Strophen ganz einfachen Baues, deren in reinster Überlieferung erhaltene uralte kirchliche Singweisen dem Tonsetzer die dankbarste Aufgabe stellen, in mannichfacher, stets neuer auf sie gegründeter Behandlung der einzelnen Gesätze. Es muß da-

her befremden, den Orlandus nicht eine solche wählen, vielmehr die freie vorziehen zu sehen, zumahl er damals durch Palestrina's Nebenbuhlerschaft von jener nicht zurückgehalten werden konnte, dessen Hymnenwerk erst 2 Jahre später (1589) erschien. Um so mehr läßt sich vermuthen, daß, wenn irgend ein Verhältniß sich ihm gebildet hätte zu der französischen Psalmenübertragung oder Lobwassers deutscher Nachdichtung derselben, er auch hier das freie Durchcomponiren vorgezogen haben werde, wie Maletty in seinen Sätzen über den 140sten und 43sten Psalm in unserer Sammlung, wo er 8 (freilich nur 4-zeilige) Strophen jenes ersten in einen, dessen 5 letzte in einem zweiten Theil zusammengefaßt hat; bei diesem letzten 2 sechszeilige Strophen in dem ersten Theile, 3 in dem andern, bei lebhaft figurirter Bewegung in den Mittelstimmen. Ein rascher Fortschritt solcher Art war durch die gewählte Art der Behandlung geboten, diese selbst aber durch die große Anzahl der Strophen jener Psalmlieder, um die Tonsätze über dieselben nicht zu ermüdender Länge auszudehnen.

Fassen wir nun hier die Betrachtungen zusammen, auf welche das Vorangehende uns hinführt: so konnte für einen der römischen Kirche angehörenden Tonsetzer kaum eine Veranlassung seyn, andere als Psalme der Vulgata zu setzen, wenn er den Gottesdienst seiner Kirche im Auge hatte, unter diesen aber vorzugsweise nur diejenigen, welche bei der Feier der Feste und heiligen Zeiten derselben zur Anwendung kamen, in den Vespern, dem Completorium, den Laudibus &c., wenn nicht einzelne Verse derselben, als Antiphonieen, Invitatorien &c. vorgeschrieben, ihn reizten sie als Spruchsätze (Motetten) zu behandeln, oder nach seiner Wahl sie hier und dort herauszugreifen, für Gelegenheiten, wo der kirchliche Gebrauch einmahl ausnahmsweise einen Wechsel in dem Vorgeschriebenen zuläßt. Die hier-

aus hervorgehenden Aufgaben waren so mannichfaltiger Art, daß auch für häusliche Erbauung jene französischen Übertragungen der Psalmen in Liedform oder deren Nachdichtungen kaum einen Reiz für ihn haben konnten, hätte auch die Melodie des einen oder des andern ihn einmahl angezogen. Eine viel größere Anziehungskraft dagegen konnten die freieren, wärmeren geistlichen Liederdichtungen der Lutherischen auf ihn üben und deren sinnig gewählte oder begeistert neu geschaffene Singweisen; auch die Psalmlieder unter ihnen, sofern sie den alten heiligen Tempelgesängen nicht wörtlich nachgingen, sondern den Bedürfnissen wie Anschauungen des neuen Bundes und der damaligen Gegenwart zufolge sie neu gestalteten, als frische Blüten jenes alten Stammes aus ihnen hervorgingen. War in ihrem Inhalte nichts dem frommen Sinne des altgläubigen Tonsetzers Widersprechendes enthalten, so konnte er weder an ihrem Ursprunge Anstoß nehmen, noch einen Anstand finden, seine Kunst an ihnen zu versuchen. So hat es nichts Auffallendes, den Orlandus an jenen 7 aus der Lutherischen Kirche hervorgegangenen Liedern, obgleich eines einem wiedertäuferisch Gewordenen angehörte, und deren Melodieen sich versuchen zu sehen, während er an den Psalmliedern der Calvinisten vorüberging. Den Liedern derselben ist die Lutherische Kirche als solche auch vorübergegangen, sie betrachtete ihren Gebrauch in Lobwassers Übertragung eine Zeitlang für eine Hinneigung zu heimlichem Calvinismus; nur einzelne deutsche Tonsetzer wählten eines oder das andere, wo ein für eine besondere Gelegenheit vorzüglich schicklicher Psalm noch keine andere deutsche Umgestaltung zu einem Liede gefunden hatte. Aber wie sie in den Kreis ihres kirchlichen Gemeinegesanges alles Beste aufzunehmen kein Bedenken trug, so hat sie auch eine namhafte Anzahl der Singweisen jener verschmähten Lieder demselben angeeignet, wiewohl

die Behandlung der auf ihrem eigenen Boden gewachsenen Melodieen ihren Tonsetzern immer als eine dankbarere Aufgabe erschienen ist. Die strenge Ansicht der Calvinisten wollte im Anbeginne den Gesang als in Gottes Wort angeblich nicht geboten von der Kirche ausschließen; allgemach erst versöhnte sie sich mit den Melodieen des französisch, später auch deutsch nachgedichteten Psalters, zuletzt sogar mit den 4stimmigen Tonsätzen, die ein Märtyrer ihres Glaubens, der zu Lyon in Folge der Bartholomäusnacht hingemordete Goudimel darüber gearbeitet hatte, weil die Gemeine selbst für deren Vortrag geübt worden war; allein für Kunstgesang konnten sie ihr nicht Aufgaben werden, da dieser von ihren Kirchen streng ausgeschlossen war. Was einzelne, dem Glauben Calvins angehörige Tonsetzer an diesen Psalmliedern leisteten, konnte immer nur für häusliche Erbauung gemeint bleiben; und da ist die Unmöglichkeit von dem Unternehmen des sonst als Tonsetzer höchst achtbaren Alphonso Flores (eines wahrscheinlich zum Calvinismus übergegangenen Spaniers) von selbst einleuchtend, den ganzen französischen Psalter, Strophe für Strophe, unter Anwendung der Melodie als festen Gesanges und ihrer Theile als bewegender Grundgedanken zu bearbeiten, so thunlich ein Gleiches auch bei manchem Psalme erscheinen konnte; ein Gönner für Unterstützung eines so umfangreichen Werkes mochte eben so wenig gefunden werden, als eine hinreichende Anzahl von Abnehmern, die sehr beträchtlichen Kosten desselben zu decken. Besser empfahl sich die Behandlungsweise Pevernage's, Maletty's und des ungenannten Meisters, die unsere Sammlung uns entgegenbringt, so wie bei längeren Psalmen das Durchcomponiren: die Anbequemungen können offenbar für nichts Anderes gelten, als für einen Versuch, wegen der Freude an weltlichen oder abgöttischen Gesängen, die man einem Christen nicht für geziemend

hielt, durch Unterlegung besonders heilig gehaltener Dichtungen — gezwungen wie sie seyn mochte — sich mit seinem Gewissen abzufinden.

Zum Schlusse ist noch einer besonderen Eigenschaft der äusseren Form einiger französischen Psalmdichtungen und der ihnen hierin genau nachgehenden Lobwasserschen Nachdichtungen zu gedenken. Acht und zwanzig von ihnen schließen nämlich mit einer Halbstrophe, ohne eine Bemerkung, wie die vorgeschriebene Melodie auf dieselbe anzuwenden sey.*) Bei den Ausgaben des französischen Psalters, in denen jede Strophe den Tönen untergelegt ist, findet sich allerdings genügend dafür gesorgt, sey es zufolge Herkommens, oder nach Willkühr des Herausgebers, nicht aber in denen, wo dieses nur bei der ersten Strophe der Fall ist. Doch hat die Unterlegung in den wenigsten Fällen einige Schwierigkeit. Die Mehrzahl jener Strophen, die am Schlusse eines Liedes zur Hälfte nur erscheinen, sind 8zeilige, in ihren ersten wie letzten 4 Zeilen von gleichem Baue: da nun die Melodie der einen wie der andern in der Tonica schließt, ist es vollkommen gleichgültig, ob der Schlußstrophe die erste oder letzte Melodiehälfte angepaßt wird. Nur bei dem 51sten Psalme ist es nothwendig, für die schließende Halbstrophe die letzten 4 Melodiezeilen zu wählen, weil nur sie den eigenthümlichen Schlußfall der Grundtonart des Ganzen, des Phrygischen, darstellen. Eine gleiche Freiheit der Wahl wie bei den 8zeiligen erscheint aus gleichen Gründen auch bei den 12zeiligen gerechtfertigt, deren nur 2 mit einer Halbstrophe am Schlusse vorkommen: der 47ste und 68ste Psalm. Ein Anderes ist es mit den zwei 10zeiligen Psalmen, welche mit

---

*) Ps. 2. 7. 11. 17. 20. 22. 29. 32. 34. 41. 44. 46. 47. 48. 51. 54. 63. 66. 68. 70. 72. 79. 86. 104. 120. 128. 144. 145.

einer Halbstrophe schließen, dem 48sten und 79sten: sie bestehen nicht aus gleichen, sondern ungleichen Hälften, zu 4 und zu 6 Zeilen. Da nun ihre Schlußstrophen 4zeilige sind, so ist die Anwendung der ersten 4zeiligen Melodiehälfte für sie geboten, deren Gesang aber, eben wie der zweiten, in der Tonica schließt.

Es ist in dem Vorhergehenden bemerkt, wie Orlandus Lassus' Schüler, Eccard, bei seiner freien motettisch-strophischen Behandlung des 128sten Lobwasserschen Psalms, der schließenden Halbstrophe eine besondere, sie eben als solche bezeichnende und doch auf die vorhergehenden Strophen deutende Melodie gegeben habe, ohne daß sie ihnen eben gleiche; wie dadurch sein ganzer Tonsatz bei aller künstlichen Ausführung dennoch der dichterischen Form sich anschließe.*) Nun ist es merkwürdig, daß unter den in Mongarts Sammlung den 50 Lasso'schen Sätzen angehängten 20 anderer Meister kein einziger sich findet, der einem in eine Halbstrophe ausgehenden Psalm angeeignet wäre; selbst unter jenen ersten sind dergleichen Psalmen nur acht Lasso'sche Gesänge anbequemt (dem 2ten, 7ten, 11ten, 17ten, 29sten, 104ten, 128sten, 145sten). Man kann dadurch auf die Vermuthung geführt werden, es habe auf diese Art die Möglichkeit gewährt werden sollen, die Anbequemung der gegebenen Tonsätze auf die ganzen Psalmlieder auszudehnen, wo nicht schon, wie bei jenen drei von Flores, zweien von Maletty und einem von Goudimel ein ganzer Psalm vorliege. Auch ist Vieles

*) Bei Behandlung der Melodie des 128sten der Calvinischen Psalme als Hochzeitlied für Wilhelm Bock und Catharina Persch (1598) läßt Eccard die 4te Zeile seines Tonsatzes völlig abschließen, ohne nach seiner sonstigen Gewohnheit das Tongewebe zu dem festen Gesange fortzuspinnen, wogegen es hinter jeder anderen Zeile auch hier von ihm ohne Unterbrechung weiter gewebt wird. Er zeigt dadurch deutlich, daß er den letzten Theil seines Tonsatzes für die schließende Halbstrophe bestimmt hat.

vorhanden, diese Voraussetzung zu unterstützen. Mongart spricht in seiner Vorrede die Absicht aus, in dem vorliegenden und zwei folgenden Büchern den ganzen Psalter zu geben, wie denn auch in jenem ersten schon sechs vollständig gesetzte Psalmen gegeben sind. War einmahl der Zeit eine Anbequemung von Strophen heiligen Inhalts auf vorhandene beliebte, ihrer Worte wegen eher vermiedene Tonsätze genehm, fand sie darin einen Wunsch erfüllt, so konnte — wo überhaupt nur ein Gesätz eines Psalmliedes einem solchen Gesange unterlegt war — nach dem Muster desselben die Unterlegung auch auf alle übrigen ausgedehnt werden. Kann das Unternehmen auch nicht ein leichtes, unserem Gefühle zusagendes genannt werden, so war es bei dem gleichen Baue der Strophen doch ein mögliches, und jene Zeit, namentlich die Parthei, von welcher der Wunsch der Unterlegung ausgegangen war, konnte dabei keinen Anstoß finden, sobald nur die Worte vollständig untergebracht waren. Eben so verhält es sich da, wo ein Tonkünstler in seinem Satze einmahl 2 Psalmstrophen zusammengefaßt hatte, sobald nur die Gesammtzahl der Strophen des Psalmes durch 2 theilbar und dadurch die Unterlegung auf den ganzen Psalm anwendbar wurde. In der That zeigt sich dieses bei der Mehrzahl jener 20 neben Orlandus gegebenen Psalmsätze möglich, (von den schon vollständig gegebenen Psalmen abgesehen,) und nur bei dreien unthunlich, weil die Zahl der in dem Tonsatze zusammengefaßten Strophen die Gesammtzahl aller Gesätze des Psalmes nicht erschöpfend theilt. Selbst bei den von Orlandus gegebenen 50 Tonsätzen ist die Ausdehnung des Anbequemens in 40 Fällen thunlich, und nur auf jene acht Psalmen nicht anwendbar, welche mit Halbstrophen schließen, so wie bei den dem 95sten und 96sten Psalme unterlegten Sätzen, welche 2 Strophen derselben zusammenfassen, während die ganzen Psalme

7 und 9 Strophen haben. Freilich erregt die nur theilweise Möglichkeit fortgesetzter Unterlegung einiges Bedenken, wenn diese auch bei der überwiegenden Mehrheit thunlich ist, sofern ja die Absicht der vollständigen Ausführung ermangelte. Allein es war wohl dieses erste, so viel ich finden konnte, allein auf uns gekommene Buch nur ein vorläufiger Versuch, wie es auch dadurch deutlich wird, daß mehre Tonsätze über denselben Psalm gegeben werden, die Psalmen auch nicht ihrer Zahl nach, sondern vermischt einander folgen; die in der Vorrede ausgesprochene, aus der Mehrzahl der Sätze nicht zu entnehmende Absicht entwickelte sich erst im Fortgange der Zusammenstellung, und es kann seyn, daß mit Bezug eben darauf der Herausgeber das Versprechen der Veröffentlichung des bereits Gesammelten ein voreiliges nennt. Besäßen wir die verheissenen andern zwei Bücher, so würden wir durch sie ohnfehlbar die vollständige Überzeugung von dem Plane des Herausgebers erhalten, und erfahren, wie in ihnen für die dreizehn zuvor bemerkten Fälle und zumahl für die Psalmen mit Halbstrophen überhaupt Sorge getragen sey. In keinem Falle war jene Bemerkung zu verschweigen, wenn auch über die Sache selbst nicht mehr zu entscheiden ist; mindestens giebt sie einen Aufschluß über den Geschmack der Zeitgenossen, und namentlich des Theiles derselben, von dem die Förderung des Unternehmens vorzugsweise ausging.

V.

Der Kirchengesang der englischen Brüdergemeine im 19ten Jahrhundert.

Christian Ignatius **Latrobe**, bekannt als Missionar der Brüdergemeine im südlichen Afrika, ließ im Jahr 1826 eine Sammlung von Kirchenweisen jener geistlichen Gesellschaft erscheinen in erneuerter Ausgabe, und durch einen Anhang vermehrt.*) Wir lernen aus ihr, wie in den 42 Jahren seit dem Erscheinen des Gregorschen Choralbuches (1784) die Verhältnisse des Kirchengesanges der Brüder in England gegen die damaligen der deutschen Muttergemeine sich umgestaltet hatten, und es ist daher nicht unwichtig, auf ihren Inhalt näher einzugehen.

In dem Choralbuche der Brüdergemeine sind die Maaße der darin enthaltenen Singweisen nach fortlaufenden Nummern als „Arten" bezeichnet; die verschiedenen, unter jeder von diesen „Arten" befaßten melodischen Formen werden dann wieder durch Buchstaben unterschieden. So führt, beispielsweise, die Singweise des Liedes „Es ist gewißlich an der Zeit" die Bezeichnung: Art. 132 l. um anzudeuten, daß sie die elfte melodische Form sei, von den unter jener Zahl befaßten rhythmischen.

Das Choralbuch Gregors, im Jahre 1784 zum Gebrauche für das neugeprüfte und verbesserte Gesangbuch von 1778 erschienen, und seitdem öfter wieder neu aufgelegt, ist bis zu der

*) Hymn Tunes sung in the church of the united Brethern, collected by &c. [A new Edition, revised and corrected, with an Appendix.]

575sten Singart fortgeführt; doch waren manche derselben bei Einführung jenes Gesangbuches bereits außer Gebrauch gekommen, und sind daher aus der Reihe der übrigen weggelassen, wie denn überhaupt das Buch nur 472 Melodieen unter 261 Maaßen enthält. Auch ein dem Gesangbuche von 1778 in späterer Zeit (1806) beigefügter und 1824 wieder aufgelegter Anhang geht nicht hinaus über diese Melodieenarten.

Die Latrobesche Sammlung, in welcher sonst die Nummern der Arten und die Buchstaben der einzelnen Melodieen nach Maaßgabe des Gregorschen Choralbuches beibehalten sind, führt dagegen jene Nummer bis 600 fort, indem die Vorrede bemerkt, daß wegen neuer, seitdem in der (englischen) Brüderkirche entstandener Liedstrophen auch die Erfindung neuer Singweisen erforderlich geworden sey. Diesem Erfinden hat der Herausgeber, — auch als Sammler älterer geistlicher Chorgesänge rühmlich bekannt — sich unterzogen; von jenen neuen Melodieen ist nur eine (No. 39 c.) dieser zuvor schon gebräuchlichen Art *) hinzugefügt, die anderen 21 schließen sich an die seit 1784 neu hervorgegangenen Strophen. Mit diesen 22 enthält das Buch im Ganzen 158 Melodieen, von denen 136 dem Choralbuche Gregors angehören, so daß der Gebrauch der englischen Brüderkirche mehr als die Hälfte (fast zwei Drittel) der früheren gangbaren Singweisen beseitigt hat. Der Anhang bietet 46 Melodieen im Ganzen: 27 liedhafte, drei Doxologieen (für die Ordination eines Diaconus, Priesters und Bischofs), und je 8 „single" und „double chaunts for the litany"; psalmodirende Sätze, als einfache und doppelte von einander dadurch unterschieden, je nachdem sie nur einen, oder zwei Ruhepunkte des Gesanges in der Mitte haben.

---

*) Das Lied: „Ach alles was Erde und Himmel umschließet" ꝛc. gehört ihr an.

Es kann hier nicht darum sich handeln, von der bedeutenden Anzahl des Ausgeschiedenen jedes Einzelne genau anzugeben, allein die Betrachtung der Arten desselben wird die seit 1784 obgewaltete Richtung näher in das Licht stellen, aus der das Beseitigen als unmittelbare Folge hervorgegangen ist.

Zunächst finden sich von den 32 Singweisen, welche Gregors Choralbuch aus den Gesangbüchern der alten böhmisch-mährischen Brüderkirche von 1531 und 1566 mittheilt, nur drei aus dem späteren beider Bücher aufgenommen, aus dem früheren keine. Die beibehaltenen sind die der Lieder (Art 1.): „Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich"; (Art 69.): „O wie sehr lieblich"; (Art 520): „Gott wolln wir loben", eine Umbildung des alten Abendmahlliedes „Gott sei gelobet und gebenedeiet", in seiner Singweise vielleicht die Quelle der seinigen. Von den 94 aus der Zeit der Kirchenreinigung, oder noch früherer, stammenden Melodieen ist nicht die Hälfte, nur deren 40, beibehalten; das Band also das den Kirchengesang der Zinzendorfschen Brüdergemeine in England an den der alten böhmisch-mährischen Brüderkirche um 1784 noch knüpfte, hat in den bis 1826 verflossenen 42 Jahren fast ganz sich gelös't, dessen Zusammenhang mit dem des Reformationsjahrhunderts aber ist bedeutend gelockert worden. Von unserer Sammlung wird dieses durch Nichtaufnahme des aus dem Gebrauche Gekommenen offen eingestanden; auch in den deutschen Brüdergemeinen wird in dem erwähnten Zeitraume ein ähnliches Verhältniß sich gebildet haben, nur daß aus Ehrfurcht für das Ältere, dasselbe — wir möchten sagen balsamirt — noch in dem Choralbuche aufbewahrt geblieben ist. Auch aus der Mitte des 17ten Jahrhunderts Stammendes hat gleiches Schicksal gehabt, wie wir aus Latrobe sehen; von 9 zu Johann Angelus' Liedern ursprünglich gesetzten Weisen Georg Josephi's, welche

1784 in der Brüdergemeine noch fortlebten, während die allgemeine evangelische Kirche sie entweder gleich Anfangs schon durch andere ersetzt, oder bald wieder mit neueren vertauscht hatte, ist nur eine noch in unserem Buche zu finden (Art 212 b.), die dem Liede „Geh auf mein's Herzens Morgenstern" ursprünglich angehörende, in dem Gesangbuche von 1778 einer einzelnen Strophe Johann Heermanns „Eröfne mir dein freundlich Herz" angepaßt.

Durch den Anhang wird einiges zuvor Ausgeschiedene wieder hergestellt, doch nur 4 Melodieen im Ganzen, eine aus dem 16ten, zwei aus dem 17ten Jahrhunderte, eine endlich von Gregor für das Choralbuch von 1784 neu gesungene. Die erste ist die des Liedes: „Nun freut euch lieben Christen gmein" später vorzugsweise nach dem viel jüngeren Liede: „Es ist gewißlich an der Zeit" (132 l.) genannt; wieder aufgenommen wohl, nicht wegen ihres inneren Werthes allein, sondern auch weil sie im englischen Kirchengesange als „Luthers hymn" gilt, und unter dieser Voraussetzung man glauben mochte, sie dürfe in keinem evangelischen Choralbuche fehlen. Die beiden ihr zunächst genannten sind die der Lieder: „Herr Jesu Christ dich zu uns wend" (22 f.) und „Schmücke dich o liebe Seele" (23); die Gregorsche endlich ist die des Rambachschen Liedes: „Mein Jesu der du vor dem Scheiden" ꝛc., welche das Choralbuch von 1784 unter der Nummer 107 b. giebt und die in Latrobe's Anhange eine neue erhält (599). Bei der Herstellung von Älterem aus dem deutschen Kirchengesange ist der Herausgeber jedoch nicht stehen geblieben, er hat auch die englische Singart zur Bereicherung und Erneuerung seiner Sammlung in Anspruch genommen, vielleicht durch seine Aufnahme in dieselbe auch nur ausgesprochen, daß sie im Gebrauche sich allmählich geltend gemacht oder auch Früheres verdrängt habe. So giebt er zu der

14ten Singart (der des älteren Liedes „Lobt Gott ihr Christen allzugleich" ꝛc. oder dem im englischen Kirchengesange am häufigsten vorkommenden „common measure" [iamb: 8686]), wofür Gregors Choralbuch schon viererlei Melodieformen enthält, noch deren 5, der englischen Sitte zufolge nach Kirchen und Städten benannte: 14 c. Bedford, 14. d. S. James, 14 e Southampton, 14 f. S. Mary's, 14 g S. Anns; so für die 22ste Art (des Lutherischen Liedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her), wozu laut des Choralbuches von 1784 bereits 14 Melodieformen gegeben waren, noch eine (22 g. Rockingham); und da wir bemerken, daß seine Buchstabenbezeichnung nicht der früheren sich anschließt und sie fortführt, sondern in sie eingreift, dürfen wir schließen, daß die neugegebenen Formen zum Theil an die Stelle der früheren, aus dem Gebrauche geschiedenen treten sollten, also die mit „Bedford und S. James" bei ihm bezeichneten an die Stelle der beiden Weisen für P. Gerhards Lied „Nun danket all' und bringet Ehr" bei Gregor, welche die gleiche Bezeichnung 14 c. d. führen, während die anderen e. f. g. offenbar neuer Zuwachs sind. Eben so soll 22 g. Rockingham ohne Zweifel die gleichbezeichnete Weise: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" ersetzen, und auf ähnliche Art sind J. Crügers Melodie (79[b]) für „O Welt sieh hier dein Leben", so wie Gregors (96[b]) zu „Herr der du Gnad' und Hilf' verheißst" durch neu erfundene ausgeschlossen. Auch auf melodische Bereicherung schon vorhandener Maaße unter Beibehaltung des Früheren wird durch neu Erfundenes gewirkt, wie der Anschluß an die ältere Buchstabenbezeichnung und deren Fortführen erkennen läßt (11 c. 71. b. 97[b]. 121[b]. 132[m]. 166[b]. 167[g]. 205[b]. 341[b].), so reich manche Singart (wie 132) schon ausgestattet ist; ja, diese Bereicherung erstreckt sich auch auf die neuen, durch Latrobe erst eingeführten, dem Gregorschen Choralbuche fremden Maaße

(580 b. 581 b. 582 b. 583 b. 592 b.). Endlich giebt Nr. 598 ein neues Maaß, und eine dazu erfundene Melodie.

Die Harmonieen des Gregorschen Choralbuches hat Latrobe beibehalten, ja, er hat ungeübten Organisten dadurch selbst eine Hülfe gewährt, daß er neben der Bezifferung der Bässe noch den Gang der Mittelstimmen durch schwarze Tonzeichen angedeutet hat. Unerhebliche Abweichungen durch veränderte Führung des Basses, oder durch Zusammenziehen und Ausbreitung einzelner Gänge in den Melodieen bedürfen keiner genaueren Angabe; sie sind zunächst durch das Anpassen der Melodieen an die englische Übertragung deutscher Lieder geboten. Hin und wieder finden Versetzungen statt, immer in der Absicht den Gebrauch zu erleichtern; in der Regel geschehen sie um einen ganzen Ton, in einem einzigen um einen halben, und eben so nur einmahl um eine kleine Terz.*) Die bedeutenderen Abweichungen finden sich — neben den in dem Anhange hergestellten Melodieen — nur in drei Fällen. Bei dem „Herr Gott dich loben wir" (Nr. 235) sind der 6te bis 10te melodische Abschnitt (einschließlich) weggefallen, eben wie das erste „Amen"; die Melodie des Liedes: „Mitten wir im Leben sind" ꝛc. (Nr. 519) wird nur in ihren letzten dreizehn Takten gegeben, von dem „Heiliger Herre Gott", bis zum Schlusse; endlich ist die Melodie „Nun bitten wir den heiligen Geist" (Nr. 58) dem geraden Takte ($\frac{4}{2}$) wiedergegeben, statt des dreitheiligen in Gregors Choralbuche, mit möglichster Beibehaltung der Bässe.

Schon in Gregors Choralbuche erscheinen die neueren aus dem Darmstädter und Freylinghausenschen Gesangbuche entlehn-

*) Um einen ganzen Ton: 183, aus A nach G. 185 a aus C nach B. 189 a aus G nach F. 234 aus D nach C moll. 237 aus A nach G. 520 aus C nach B. mixolydisch. — Um einen halben 217 b aus Es nach D. — Um eine kleine Terz 244, aus B nach G.

ten, oder nach deren Vorbilde später hervorgegangenen Singweisen als die überwiegenden; bei dem Ausscheiden so vieles Älteren, der Aufnahme so vieles im Sinne jener Melodieenbücher neu Geschaffenen ist es erklärlich, daß das mystisch-Sentimentale und Enthusiastische in Latrobe's Sammlung noch um Vieles mehr vorwaltet als dort. Sie ist ein offenes Bekenntniß des Verhältnisses der Gegenwart zu ihrer Vorzeit, weil sie eben nur dasjenige bietet, was von dieser noch wirklich in jener fortlebt, und höchst schätzbar, um die in der englischen Brüdergemeine herrschende Sinnesweise daraus kennen zu lernen. Freilich nur in einer besonderen einzelnen Richtung, doch einer solchen, worin das innere Leben, das Bedürfniß der Seele und dasjenige woran es sich stillt, mehr als in einer andern sich kund giebt. Wir besitzen in ihr den erwünschtesten Beitrag für die Kunde der örtlichen Entwicklung jener geistlichen Gemeinschaft, aber auch, in allgemeinerer Beziehung, einen andeutenden Fingerzeig über das in der Zinzendorfschen Muttergemeine allmählich fortschreitende Erlöschen des alten Brüdergesanges, dessen Spuren in der evangelisch-Lutherischen Kirche, so weit sie seine Singweisen sich angeeignet hat, wohl noch fortleben, in jener jedoch, obwohl aus frommer Scheu noch aufbewahrt in deren seit 1784 unverändert gebliebenem Choralbuche, im Verlaufe der Zeit immer mehr aus dem Gebrauche verschwunden sind.

Hieran bewährt sich die Richtigkeit meines früheren Ausspruches, daß die Brüdergemeine Zinzendorfs keine Verpflanzung der älteren böhmisch-mährischen gewesen, so viele Abkömmlinge der früheren Glieder derselben sie auch zu ihren ersten Mitgenossen zählte, sondern eine durch persönliche, Zeit- und Ortsverhältnisse bedingte erneuernde Umgestaltung derselben.

Denn könnte die fromme Gemeine, die wir mit dem Namen

ihres Stifters und Hauptes bezeichnen, als eine solche Verpflanzung betrachtet werden, so würde die in ihr wirksame, zu neuer Gestaltung entwickelnde Kraft ihren Ausgangspunkt in jener älteren Genossenschaft gefunden haben und ein Gleiches hätte auch in deren Kirchengesange sich bewährt, trotz aller Einwirkungen des berufenden Hauptes, der hinzugetretenen Vereinsgenossen, der neuen Umgebung, von denen die neubegründete nicht frei bleiben konnte. Allein in der alten Brüderkirche, seit sie nach der Schlacht am weißen Berge ihre bürgerliche Stellung eingebüßt hatte, war jede frisch entfaltende, und mit ihr auch jede erhaltende Kraft abgewelkt, und darauf möge ein kurzer, allgemein zusammenfassender Rückblick hier zum Schlusse mir noch vergönnt seyn.

Ein Theil der bisherigen Gemeine hatte in ihrem Vaterlande in tiefe Verborgenheit vor der Verfolgung sich verhüllt, ein anderer nach dem deutschen Theile von Polen zu dort lebenden Glaubensgenossen sich zurückgezogen. Noch kurz vor jenem vernichtenden Schlage hatte die Gemeine für ihren Kirchengesang noch eine fortgehende Thätigkeit entwickelt. Im Jahre 1606 war „eine vollkömmliche Edition" ihres im Jahre 1566 dem Kaiser Maximilian dem Zweiten übergebenen Kirchengesangbuches erschienen, fünf Jahre später (1611) wurde zu Nürnberg das von Johann Horn verbesserte ältere Gesangbuch Michael Weisse's von 1531 neu aufgelegt. Anfangs schien es, als solle bei dem nach Polen ausgewanderten Theile derselben jene Thätigkeit fortwalten. Noch 1639 wurde zu Polnisch Lissa jene „vollkömmliche Edition" der böhmisch-mährischen Kirchengesänge vom Jahre 1606, da sie gänzlich verkauft, und nicht mehr aufzutreiben war, in einer abermahligen Auflage erneuert. Allein bei einer verheerenden Feuersbrunst, welche im Jahre 1656 fast ganz Lissa in Asche legte, zerstörte die Flamme den

dort vorhandenen Theil der Exemplare jener neuen Auflage, und dadurch wurde Veranlassung gegeben — wie es in der Vorrede des bald zu beschreibenden Buches heißt — diese Gesänge auf Begehren vieler frommen Herzen abermahls in Druck zu verfertigen. Dieses geschahe zu Amsterdam, im Jahre 1661. Indeß hatte die neue Ausgabe keineswegs den böhmisch-mährischen Kirchengesang allein, oder auch nur vorzugsweise zum Gegenstande. Der neue Herausgeber, „einer von den Zerstreueten", wie er mit Verschweigung seines Namens ganz allgemein sich bezeichnet, ging aus von einem umfassendern Gesichtspunkte. Er wollte die drei Hauptgebiete des evangelischen Kirchengesanges, wie sie damals noch bestanden, in einem gemeinschaftlichen Gesangbuche vereinigen: „Die Psalmen der alten Israelitischen Kirche" in Lobwassers Verdeutschung der französisch-Calvinischen Psalmlieder; „Johann Hussens und seiner getreuen Nachfolger, der böhmischen Brüder, geistliche Gesänge," und „Dr. Martini Lutheri und seiner treuen Gehülfen geistreiche Lieder."

Diesem Buche gab er den Namen: „Kirchen-, Haus- und Herzens Musica, oder der Heiligen Gottes auf Erden Erlustigungskunst, im Singen und Gott loben bestehend, alt und neu" 2c. In dem Vorworte zu dem böhmisch-mährischen Theile dieser Sammlung, der, gleich den andern beiden einen besonders abgegrenzten Abschnitt des Buches bildet, erzählt er nun dessen bisherige Schicksale, und fügt dann hinzu: einige an Text und Melodie etwas schwere Lieder habe er ausgelassen, die Zahl über den Gesängen (zur Übereinstimmung mit der früheren Ausgabe) jedoch beibehalten, und deren Anfangszeilen daneben gesetzt, die Gesänge auch mit kurzen Summarien versehen; die lateinischen Überschriften als Quellenangaben des Liedes und der Weise seyen aber fortgeblieben. Wir dürfen nicht

glauben, daß jener als „einige" bezeichneten Lieder eine nur kleine Anzahl sey, oder daß sie zu den geringhaltigern gehörten. Es sind ihrer 66 im Ganzen, und unter ihnen manches an Dichtung und Melodie vortreffliche, wie jenes herrliche Lied an den Erlöser: „Heilig und zart ist Christi Menschheit" ꝛc.

Nicht also nur bei jenen, in ihrem Vaterlande in tiefe Verborgenheit zurückgezogenen vormaligen Gliedern des alten Brüdervereines war unter Druck und Verfolgung ihr eigenthümlicher Kirchengesang abgewelkt, auch bei den Ausgewanderten, die noch als Gemeine in der Fremde Aufnahme und Duldung erfuhren, hatte, kaum nach einem halben Jahrhunderte, die Liebe zu ihm, die Fertigkeit für ihn abgenommen; denn es ist wohl vorauszusetzen, daß der nach Anzahl und Inhalt bedeutende Theil der ausgeschiedenen Lieder in der Zwischenzeit ausser Gebrauch gekommen war. So kann es denn auch nicht Wunder nehmen, daß, 123 Jahre nach Herausgabe jener Kirchen-, Haus- und Herzens Musica, in Gregors Choralbuche von 1784 kaum noch eine, der Hälfte jener zuvor beseitigten Lieder und Melodieen gleichkommende Anzahl älterer (32) vorgefunden wird, mögen immerhin um die Zeit der ersten Gründung der Zinzendorfischen Brüdergemeine viel mehr böhmisch-mährischer Kirchengesänge ihr zugebracht worden seyn. Daß dies geschehen sey, gewinnt dadurch mindestens einige Wahrscheinlichkeit, daß nach Gregors Berichte bei Zusammenstellung seines Choralbuches 575 Strophenarten als in der Gemeine bis dahin gebräuchlich gewesene sich verzeichnet fanden, unter deren mancher zahlreiche melodische Formen befaßt waren, daß er von diesen Arten aber nur 261 (314 weniger) in sein Choralbuch als noch übliche aufnehmen konnte; wo nun unter den abgekommenen manche ältere aus der früheren Brüderkirche stammende sich befunden haben mag. Je mehr derselben demnach verklungen wa-

ren, um so weniger darf es befremden, nach späteren 40 Jahren auch die übrigen der Vergessenheit verfallen zu sehen.

In welchem Sinne, auf welchem Wege der Kirchengesang der neueren Brüdergemeine in Lied und Melodie unter dem vorherrschenden Einflusse der Sonderthümlichkeit ihres Stifters sich ausgebildet habe; wie dadurch, mit Ausnahme einiger liturgischen Formen, das im Anbeginn aus der älteren Hinübergenommene abwelken, und beseitigt werden mußte, habe ich in einer früheren Abhandlung darzustellen versucht; die gegenwärtige zeigt einen ähnlichen Erfolg, unter Einwirkung besonderer örtlicher Verhältnisse, an einem in der Fremde heimisch gewordenen Zweige jener Genossenschaft. Der zusammenfassende Rückblick auf jene erste rechtfertigt die Umgrenzung der einen wie der anderen Darstellung und ihren inneren Zusammenhang; beide finden dadurch ihren nothwendigen Abschluß.

VI.

Kirchengesang in Dänemark.

Weniges nur habe ich erforschen können über den Gegenstand, der dieser Abhandlung als Überschrift voransteht. Es ist eben nur genügend um das Verhältniß zu erkennen, in welchem Dänemarks kirchlicher Gemeinegesang steht zu dem deutschen, und dem anderer protestantischer Länder, so wie die Richtung die er in neuerer Zeit genommen hat; beides nur wünsche ich anzudeuten. Möge ein Eingeborner, Freund jenes Gebietes, dadurch veranlaßt werden, die ihm dort reicher zu Gebote stehenden Mit-

tel für eine gründliche Darstellung aufzusuchen, zusammenzustellen, und dasjenige in vollem Umfange zu leisten, was bei einem nur kurzen Aufenthalte in Seeland und der Hauptstadt des Reiches mir nicht vergönnt seyn konnte, wo ich durch so manches Andere abgezogen wurde.

Das früheste nach der Reformation dem allgemeinen Kirchengesange und zunächst der Jugend bestimmte, in Dänemark gedruckte Gesangbuch, das mir zu eigener Anschauung gelangte, enthält nur Lieder, jedoch keine Melodieen; auf diese, als auf bekannte, wird hin und wieder nur darin Bezug genommen. Es erschien zu Kopenhagen 1582, im Verlage des Buchhändlers Baltzer Kaus, von Rasmus Hansson herausgegeben durch Andreas Gutterwitz gedruckt, der unter den ersten genannt ist, die in Kopenhagen als Buchdrucker sich auszeichneten.*) In der Vorrede wird hingewiesen auf ein noch älteres, umfangreicheres Unternehmen gleicher Art, auf ein von dem Magister Hans Thomissen, einem der frühesten geistlichen Dichter seit der Reformation in Dänemark herausgegebenes „schönes großes Psalmbuch," das aber seines hohen Preises wegen dem gemeinen Manne und armen Kindern unerschwinglich sey. Daneben (heißt es) habe sich die Klage erhoben, daß die in Deutschland gedruckten, in Dänemark eingeführten Psalmbücher vieles dahin nicht Gehörige enthielten, auch mit großem Unfleiße zusammengestellt seyen, indem sie theils andere als die kirchlich vorgeschriebenen Evangelien und Episteln aufgenommen hätten, theils die wirklich eingeführten nicht in der richtigen Bibelübersetzung gäben.

---

*) „En ny Handbog, for Vngdommen oc den Menige mand, ꝛc. Sammenscreffen oc fordanskеt aff Rasmus Hansson R. Cum Gratia et Privilegio illustriss. Danorum etc. Regis. 1582." Am Schlusse des Buches: „Prentet i Kiöbenhaffn, aff Andres Gutteruitz. Paa Baltzer Kausis, Borgeris oc Bogeföreris der sammesteds Bekaastning. Oc findis hos hannem til kiöbs. 1582.

Diesen Mängeln sey durch das gegenwärtige Handbuch abgeholfen, das auch viele schöne Psalme enthalte, die in den früheren kleinern Psalmbüchern nicht zu finden seyen; so habe man denn allen Grund, dem wackern dänischen Manne Baltzer Kaus für seine Beförderung des Unternehmens dankbar zu seyn.

Wir dürfen nach diesen Aussagen voraussetzen, daß unser Buch, und das erwähnte frühere des Magister Thomissen die ältesten, in Dänemark durch Eingeborne herausgegebenen geistlichen Liederbücher gewesen seyn werden, wenn wir zugleich die Thatsachen in Erwägung ziehen, daß seit der von Gottfried af Ghemen 1495 zu Kopenhagen gedruckten Reimchronik, dem ersten daselbst im Drucke erschienenen dänischen Buche, meist nur Deutsche dort als Buchdrucker genannt werden, daß erst 1550 Ludwig Dietz aus Rostock eine vollständige Bibel in dänischer Sprache daselbst druckte, daß die Verbreitung geistlicher Liederbücher in eben dieser Sprache zuerst von Deutschland aus erfolgte, und deren Ungenauigkeit sodann den Eingebornen Veranlassung gab, diese Angelegenheit selber in die Hand zu nehmen.

Das Handbuch von 1582 enthält, neben den Sonn- und Festtags Evangelien und Episteln, dem Lutherischen Katechismus, der Leidensgeschichte nach den vier Evangelisten, Josephus' Bericht von der Zerstörung Jerusalems und einem kleinen Gebetbuche, 215 geistliche Lieder in drei Theilen; in dem ersten die Festlieder (68), in dem zweiten die Katechismuslieder (25), in dem dritten unter 14 Rubriken (wie sie auch in deutschen Gesangbüchern angetroffen werden) die Lieder von den Hauptstücken christlicher Lehre (122), alle ohne Zahlenbezeichnung. Die Psalmlieder in engerem Sinne — Umschreibungen Davidischer Psalme, oder ihnen nachgedichtete Lieder — bilden keine besondere Rubrik, sie sind an schicklichen Stellen, ihrem Inhalte zufolge, in jene drei Abtheilungen eingeschaltet. Die Anzahl sämmtlicher Lieder

des Buches darf nicht als unbedeutend gelten für ihre Zeit, da sie, mit der in gleichzeitigen umfangreichen deutschen Liederbüchern des 16ten Jahrhunderts verglichen, nahe an die des Straßburger von 1569 heranreicht (229), die des Keuchenthalschen von 1573 noch übertrifft (212), und nur gegen die des Wolfschen (Frankfurt am Mayn, 1569) zurücksteht (375). Den größesten Theil des Inhalts bilden aus dem Deutschen übertragene Lieder (175); viele erkennen wir als solche auch ohne Quellenangabe, andere sind, doch nicht immer richtig, mit Namen bezeichnet — Luthers, Paul Ebers, Erasmus Albers, Justus Jonas', Johann Matthesius' ꝛc.; neben ihnen stehen mittelalterliche lateinische geistliche Lieder, und deren Übertragungen in das Dänische, mitgetheilt durch eben die Worte, mit denen Luther sie in seine ältesten Gesangbücher einführt; auch an „christlich veränderten und corrigirten Liedern" fehlt es nicht, nach der Weise älterer deutscher Gesangbücher, wie „Maria zart" und andere, sey es nun daß Lied und Weise ursprünglich den Dänen und Deutschen gemeinsam war, oder beide erst in ihrer veränderten Gestalt und Bestimmung aus deutschen Gesangbüchern aufgenommen wurden. Ob die in Lieder gebrachten Denksprüche (symbola) von Königen oldenburgischen Stammes — Friedrichs des Ersten und Zweiten, Christians des Dritten — Sprüche, deren Anfangsworte oder Sylben die einzelnen Strophen beginnen, ursprünglich dänische, oder aus dem Deutschen übertragene sind, muß ich unentschieden lassen. Der ursprünglich dänischen Lieder sind vierzig; die Namen ihrer Dichter sind theils nur mit dem Anfangsbuchstaben ihrer Tauf- und Familiennamen, theils durch Abkürzungen beider bezeichnet, die als solche zwar sofort sich kund geben, mit Sicherheit aber eine Entzifferung nicht zulassen; nur die Andeutung in der Vorrede läßt die Namenkürzung des Magister Hans Thomissen erkennen, von dem wir zehn

Lieder in dem Buche finden. Als vollständig genannte dänische Liederdichter des sechszehnten Jahrhunderts erscheinen sonst Jörgen Jessön, Knud Gyldenstiern, Peder Palladius, Niels Hemming, Erich Krabbe, M. Tauß, Arv Peder ꝛc.

Das erste Beispiel eines im dänischen Reiche seit der Reformation erschienenen Melodieenbuches das mir aufzufinden gelang, ist um 12 Jahre später als das eben besprochene Handbuch von 1582, jedoch nicht ein in der Hauptstadt, sondern in Island herausgegebenes Werk. Möglich, ja wahrscheinlich ist es, daß ein ähnliches, von dem Mittelpunkte des Reiches ausgehend, ihm voranging, und daß jenes mir durch eigene Anschauung allein bekannte nur das Abbild eines solchen ist; doch kann immerhin Island hierin vorangegangen seyn, wo schon seit dem Anfange des 16ten Jahrhunderts der Typendruck sich verbreitet hatte und namentlich zu Büchern für kirchlichen Gebrauch angewendet wurde; auch mag die Mittheilung der Melodieen des Gemeinegesanges in diesem entfernteren, durch seine Lage abgeschlossenen Theile des Reiches ein dringenderes Bedürfniß gewesen seyn. Daß seit Einführung der Kirchenverbesserung in Dänemark die dort sich bildende evangelische Kirche, wie sie Vieles beibehielt von den Formen des älteren Kirchenregiments, auch die des früheren Gottesdienstes, dem Wesentlichen nach, bewahrte, doch in geläutertem, erneuertem Sinne, wird durch dieses Buch bewährt. Es führt den Titel: „Graduale, Ein Almenneleg Messusaungs Book ꝛc." und wurde im Jahre 1594 im isländischen Bischofssitze zu Skalholt von Gudbrand Thorlakson mit einer Vorrede des Bischofs Oddo Einarsson herausgegeben: im Jahre 1691 druckte Jan Snorrasyn davon eine sechste Ausgabe. Es enthält neben den, meist aus der alten Kirche herübergenommenen lateinischen, zugleich in das Isländische übertragenen liturgischen Gesängen in strengerem Sinne, 64, aus dem

deutsch-Lutherischen Kirchengesange urkundlich entlehnte Lieder und Melodieen, und wenn auch dessen spätere Ausgabe durch die seit dem ersten Abdrucke neu hervorgegangenen Lieder und Melodieen dasselbe vermehrte, so beschränkt sie sich doch lediglich auf die des 16ten Jahrhunderts, und von den zahlreichen im Laufe des 17ten in Deutschland entstandenen und verbreiteten wird in ihm (97 Jahre später) Nichts angetroffen. Eben so erscheinen die Melodieen in Tonart und Rhythmus, selbst in rhythmischem Wechsel, noch in der späteren Ausgabe durchweg in ursprünglicher Gestalt, wenn auch sprachliche Rücksicht bei Übertragung der Lieder unwesentliche Abweichungen in den Strophen und deren melodischen Formen herbeiführte. Sechs und zwanzig der beigegebenen Melodieen sind nicht aus einer gleichen Quelle herzuleiten, wenn auch mehren davon die Strophen deutscher Kirchenlieder und Weisen eignen. Ob, und welche unter ihnen — von denen drei ein besonders alterthümliches Gepräge tragen — alt skandinavischen, namentlich isländischen Ursprunges seyn mögen, muß ich dahin gestellt seyn lassen, da mir die Mittel fehlen, darüber zu entscheiden; in den neuerlich erschienenen „Kiämpevise-Melodier“ habe ich keine angetroffen die mich berechtigte es mit Gewißheit anzunehmen, obgleich wohl zu vermuthen ist, daß auch im höheren Norden die Weisen älterer Volkslieder eine Heimath gefunden haben mögen in dem älteren Kirchengesange, und dadurch im Leben erhalten blieben.

Nächst jenem, neun Jahre vor dem Schlusse des 17ten Jahrhunderts erschienenen Gradual- oder Meßbuche ist ein gegen die Mitte des 18ten begonnenes, mehr als 20 Jahre später erst öffentlich gewordenes Choralbuch allein mir zu eigener Anschauung wieder gelangt; was in der Zwischenzeit von 1691 bis 1741, und dann 1764 für den allgemeinen Kirchengesang etwa geschehen seyn mag ist mir unbekannt geblieben, bis auf die trok-

kene, von Gerber aufbewahrte Nachricht, daß um 1699 der Bischof Doktor Thomas Kingo ein Gradualbuch herausgegeben habe. Dieses scheint das letzte seiner Art in Dänemark gewesen zu seyn, denn das nun zu beschreibende Werk enthält gegen das Ende seiner Vorrede die Bemerkung: daß im Verlauf von 64 Jahren (eben dem seit dem Erscheinen jenes letzten verflossenen Zeitraume) die vorhandenen Gradualbücher ziemlich selten geworden seyen, nicht zu gedenken ihrer vielen Druckfehler, die es schwierig machten sich nach ihnen zu richten, weshalb das Unternehmen des Herausgebers, durch sein Buch eine zuverlässige Richtschnur zu geben, nicht als überflüssig betrachtet werden dürfe. Dieses nun erschien, zufolge der Orts- und Zeitangabe seiner Widmung an König Friedrich den Fünften (vom 24. May 1764) in dem gedachten Jahre, unter dem Titel:*) Vollständiges Choralbuch, das alle alten wie neuen Melodieen des neuen Kirchengesangbuches in sich faßt, wie diese in der königlichen Schloßkirche in Übung sind, nunmehr zum Gebrauche der Kirchen in Dänemark und Norwegen, mit der Grundstimme und der dazu gehörigen Begleitung versehen, gesammelt und zusammengestellt durch Friedrich Christian Breitendich, Sr. Königl. Majestät Hoforganisten, und Organisten an der Nicolai-Kirche in Kopenhagen, zum Druck befördert durch J(ohannes) Boppenhausen. Die Widmung dieses Druckers hebt in ihrem Anfange die preiswürdigen Bemühungen der dänischen Könige oldenburgischen Stammes hervor um Verherrlichung des

---

*) Fuldstandig Choral-Bog | som indeholder | alle gamle, saavelsom nye Melodier af den nye | Kirke-Psalm-Bog | saaledes som de udi den kongelige Slots Kirke bliver brugte. | og nu til Kirkernes Brug i Dannemark og Norge | med Bass og behörende Signaturer | forsynet, | samlet og sammenskreven | af | Friederich Christian Breitendich | Kongl. Majsts. Hoff-Organist, samt Organist | ved St. Nicolai Kirke i Kiöbenhavn | til Trykken beforderet af J. Boppenhausen.

Gottesdienstes, die nicht wenig befördert werde durch allgemeine Übereinstimmung des Kirchengesanges. Diese zu erreichen sey die Herausgabe eines neuen Choralbuches angeordnet worden, über sie habe jedoch ein eigenes Verhängniß gewaltet, das jetzt erst habe langsam überwunden, und das vollendete Werk dem Gebrauche der Kirche übergeben werden können. Des Widmenden Bruder, Buchbinder der Königl. Bibliothek, der das gesetzliche Recht zu ausschließendem Verkaufe des Buches erworben gehabt, sey darüber hingestorben, dessen Befugniß sey durch Erbgangsrecht auf ihn übergegangen, er habe aller Eile sich befleißigt, das Unternehmen zur Vollendung zu bringen, und bitte, den Fleiß, die Mühe, die Kosten die er darauf verwendet, landesväterlich anzusehen. Es sey das erste Werk seiner Art, das dergestalt im Lande an das Licht trete, sein rechter Gebrauch werde die Andacht erwecken, die Erbauung bei dem öffentlichen Gottesdienste befördern, die Ehre des königlichen Namens befördern u. s. w. Wie nun die hierin berührten Thatsachen der oben ausgesprochenen Annahme übereinstimmen, so auch die Vorrede des Verfassers, unterzeichnet Kopenhagen, d. 21. April 1764. Bei dem Antritte seines Amtes (1741) als königlicher Hoforganist, sagt Breitendich, sey ihm zur Pflicht gemacht worden, ein dänisches Choralbuch zusammenzustellen, das zu dem ein Jahr zuvor (1740) erschienenen geistlichen Gesangbuche vollkommen passe. Demzufolge habe er die alten wie neuen Melodieen zu dessen Liedern zusammengestellt: die alten aus dem Gradualbuche, ohne andere Veränderungen als die durch Zeit und Gebrauch herbeigeführten, soweit sie dem Sinn der Melodie nicht entgegen gewesen, die neuen aus dem Freylinghausenschen und Wernigeroder Gesangbuche. Eine geringe Anzahl aus dem Kingoschen Singe-Chore herrührender habe er nie aufgeschrieben gesehen, könne also für deren Richtigkeit nicht bürgen; er habe sie aufge-

zeichnet wie er in seiner Jugend sie singen gelernt habe, und halte sie in dieser Art für brauchbar. Wenige andere endlich, an den Orten wo er Organist sey nicht gebräuchliche, habe er dem Buche als Zugabe beigefügt, etwa zwei oder drei Stücke mit geringer Veränderung, wegen bequemerer Unterlegung der Worte. — Mehrere Jahre werden über dieser Arbeit hingegangen seyn, denn der vorbereitenden Anstalten wegen des Druckes wird erst als im Jahre 1754 begonnen gedacht, und durch sie erwuchs neuer Zeitverlust. Ein Student, Peter Zonninx, Holländer wie es scheint, hatte sich damals öffentlich anheischig gemacht, Noten mit beweglichen Typen zu drucken, die dem Kupferdrucke gleich kommen sollten. Alle dazu gehörigen Vorarbeiten waren auch bereits geschehen, für die Ausführung seines Planes und zu seinem Lebensunterhalte bis dahin bedurfte er jedoch bei seiner Armuth der Unterstützung. Er erhielt diese unter des Verfassers Aufsicht von Zeit zu Zeit, ließ dabei den Muth nicht sinken, und getröstete sich der Vollendung seines Unternehmens, bat indeß Jenen um die Zusage von etwas Abzudruckenden, sobald er zum Ziele gelangt sey, um dadurch bekannt zu werden. Breitendich versprach ihm sein Choralbuch ohne Bezahlung, nur daß er die nöthigen Abschriften besorgen müsse, was er auch that. Allein Zonninx erlebte nicht die Frucht seiner Bemühungen, das Werk an welchem er sein Probestück hatte ablegen sollen, kam zuletzt in die Hände des auf dem Titel genannten Druckers, und wenn dieser auch nicht das Geringste von Zonninx Arbeit erhielt, so giebt ihm der Verfasser doch das Zeugniß, daß er weder Mühe noch Kosten an seinem Buche gespart habe, und dessen Druck wegen Reinheit und Tüchtigkeit alles Lob verdiene, wovon uns der Augenschein überzeugt. Sechs und zwanzig Jahre waren jedoch darüber hingegangen, ehe unser Choralbuch zur Öffentlichkeit gelangen konnte.

Nebenher wird uns durch die Widmung kund, daß damals, wie in Deutschland um den Ausgang des 17ten Jahrhunderts, Drucker, Verleger und Buchbinder bei Gesangbüchern oft in einer Person vereinigt war; durch die Vorrede, daß Bischof Kingo, der Herausgeber des letzten Gradualbuches, damit auch die Stiftung eines Singechors verbunden habe, um jenes bei dem Gottesdienste ins Leben treten zu lassen und den Chorgesang zu befördern: ob den einfachen allein oder auch mehrstimmigen ist nicht zu ersehen. Doch werden die Gegenstände des einen wie des andern nicht öffentlich bekannt geworden seyn, da unser Autor, welcher das Gradual nach seiner Versicherung benutzte, jene Gesänge niemals niedergeschrieben gesehen haben will, sondern sie nur nach dem Gehör und aus der Erinnerung aufgezeichnet zu haben versichert.

Breitendich wird als ausgezeichneter Tonlehrer und Tonsetzer genannt, mit welchen Gaben er zugleich eine außerordentliche Fertigkeit auf der Orgel und dem Claviere verbunden haben soll. Gerber der ihm dieses alles nachrühmt, nennt als Gewährsmann seines Urtheils Thilo, der — wohl ein Deutscher — im Jahre 1726 (am 24. August) in Kopenhagen als Musiklehrer eingebürgert, dort ein Privilegium zu Errichtung einer Opernbühne erhielt, deren Leitung ihm aber 1748 wieder entzogen und auf eine Gesellschaft Vornehmer übertragen wurde. Er war Zeitgenosse Holbergs; ob dessen durch seine Lustspiele zerstreuten spöttischen Bemerkungen über das Opernwesen sich auf ihn oder seine Nachfolger beziehen, lasse ich dahingestellt. Das Wesentlichste der mitgetheilten Thatsachen, wie jenes günstige Urtheil über Breitendich (dem er den Namen und Ruhm eines rechtschaffenen und gebildeten Organisten beilegt) enthält die Vorrede seines 1746 zu Kopenhagen erschienenen Werkes „Tanker og Regler fra Grunden af, om Musiken“ (Gedanken und

Grundregeln über die Tonkunst) von welchem 1753 eine deutsche Übersetzung, vielleicht nur ein Auszug, erschien. In welchem Maaße seine Ansicht über den Verfasser unseres Choralbuches sich durch dasselbe bewähre, wird sich aus dessen näherer Betrachtung ergeben.

Die Quellen aus denen er den Inhalt desselben schöpfte, hat seine Vorrede uns bereits genannt. Die Lieder und Melodieen vor der Reformationszeit, und die des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung — über das, wie erwähnt, auch das Graduale von 1691 nicht hinausgeht — sind ihm mit demselben gemeinschaftlich; wenn an Liedern und Melodieen die uns dasselbe bringt, ihm einige fehlen, als: das vollständige Resonet in laudibus etc.; Erasmus Albers „Ein Engel schon vor Gottes Thron" für Mariä Verkündigung, auf die alte Weise „Maria zart" rc.; „An diesem Tag bedenken wir" rc. auf Himmelfahrt; „Komm heiliger Geist Herre Gott" rc. auf Pfingsten; „Im Frieden dein rc.; Mitten wir im Leben sind rc.; Jesaia dem Propheten rc.; Mag ich Unglück nit widerstahn rc.; Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich" rc.; so giebt es doch auch manche die wir dort vermissen, und die ich nach den deutschen geistlichen Liedern bezeichne, mit denen sie zuerst erschienen: „Vom Himmel hoch rc.; Ich hab' mein Sach rc.; Christus der uns selig macht rc.; Erstanden ist der heilig' Christ rc.; Erschienen ist der herrlich' Tag rc.; Singen wir aus Herzensgrund rc.; Es ist das Heil rc.; O Herre Gott begnade mich rc.; Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ rc.; Wachet auf rc.; In dich hab' ich gehoffet Herr rc.; Lobt Gott ihr Christen allzugleich rc.; Wo Gott der Herr nicht bei uns hält rc.; Aus meines Herzens Grunde rc.; Christe der du bist Tag und Licht rc.; Wenn wir in höchsten Nöthen seyn rc.; Wacht auf ihr Christen alle rc.; Was mein Gott will das gscheh allzeit rc. Bei dem Mangel eigener Ansicht

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

weiß ich nicht, ob Kingo's Gradual von 1699 sie schon aufgenommen hatte. Auch einzelne liturgische Gesänge, die nicht eigentliche Lieder sind, theilt es mit: die Sequenz Victimae paschali (Christus Jesus for us offret) das Kyrie summum und paschale, die Litanei, das Te deum ꝛc. und eben so finden wir in ihm einige in Deutschland nicht bekannte Melodieen des Graduals von 1691, deren skandinavischen Ursprung wir voraussetzen dürfen.*) Die Nebeneinanderstellung dieser Melodieen in

*) S. 26. O Gud Fader i Evighed.



S. 28. Det hellige Kors vor Herre selv bar.



Das Lied findet sich Bl. 45 in dem Handbuche von 1582 mit der Bezeichnung als altes Volkslied (Almuens gamle Sang, det hellige Kaars ꝛc.); seine Melodie scheint daher aus früherem, geistlichem oder weltlichem Volksgesange dänischen Ursprunges entlehnt.

S. 49. Kom hellig Aand o Herre Gud.



Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

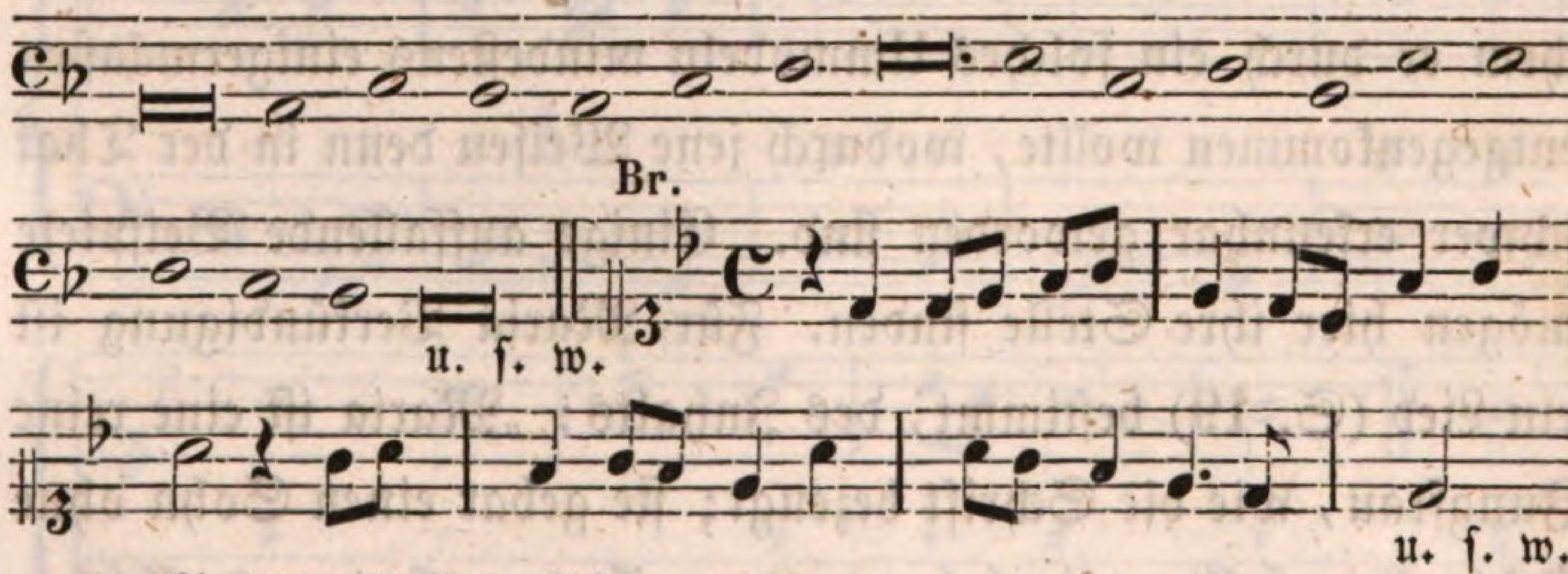
ihrer frühern und spätern Gestalt, worin sie trotz deren abweichender Fassung offenbar auf dieselbe Wurzel zurückführen, zeigt bereits, in welchem Verhältnisse unser Autor sich zu seiner älteren Vorzeit gestellt habe, auch spricht er klar sich darüber aus in seiner Vorrede. Die älteren, dem Gradualbuche entnommenen Melodieen, sagt er, seyen von ihm *so viel als möglich* demselben übereinstimmend gegeben, ohne andere Veränderung, als die *Zeit und Gebrauch* selbst herbeigeführt habe, und *die dem Gange der Melodie nicht widersprechen*. Der einer jeden Singweise, vornehmlich den älteren, unterlegte Baß gehöre ihm selber an, er sey darin dem *Natürlichen* nachgegangen, und habe, wenige Stellen ausgenommen, *von dem*

1691 Herre Gud j Hemerycke.

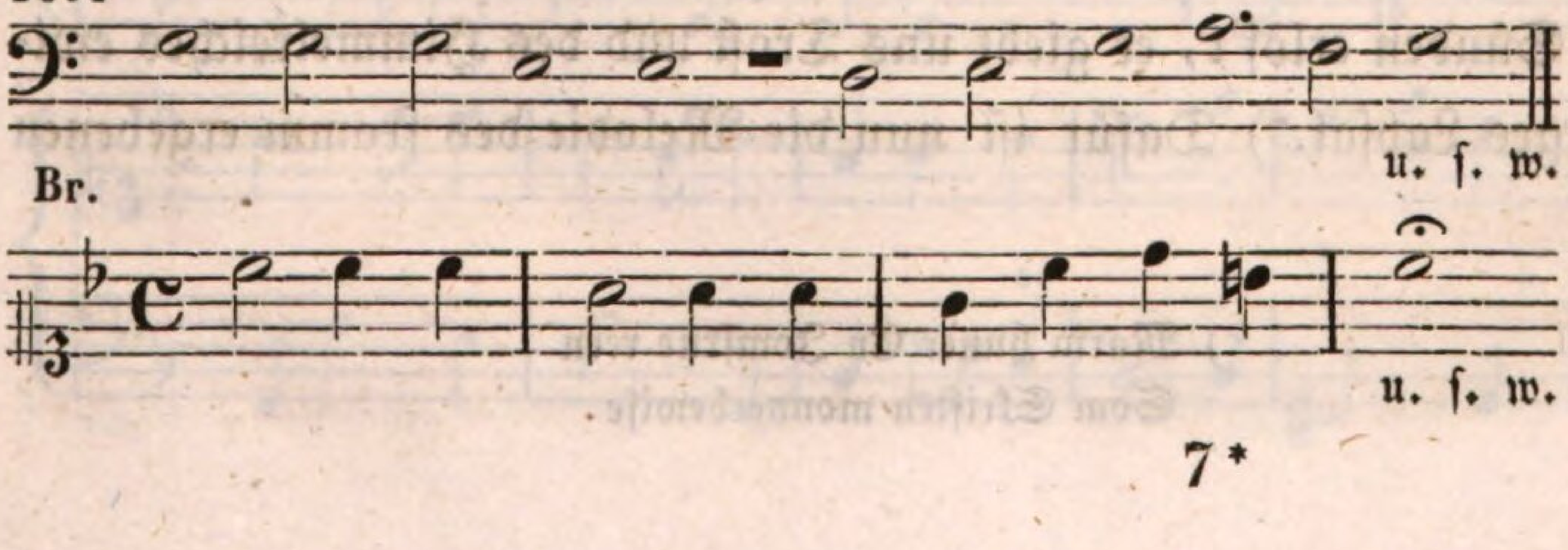
S. 70. (Gud Fader udi Himmrig.) Br.



1691 S. 94. O Herre Gud benaade mig.



1691 S. 102. A Gud alleine.



Fremden sich fern gehalten; bei den neueren sey er der Vorschrift (dem Freylinghausischen oder Wernigeroder Gesangbuche) gefolgt, und habe wenig oder nichts daran verändert ꝛc. Diese Grundsätze, wie auf den ersten Blick einleuchtet, ließen der Willkür einen weiten Spielraum, zumahl jene gerühmte Richtung auf das Natürliche, das Zwanglose, sich selber Darbietende; denn damit konnte nichts Anderes gemeint seyn, als das in seiner Gegenwart Gemeinübliche, für ihn durch Zeit und Gebrauch genügend berechtigte; damit hielt er sich entbunden von jeder Rücksicht auf die ursprüngliche Gestalt der Melodieen selbst, und die der Harmonie, welche deren Geist und ihr Wesen sinngemäß zu künden hatte, wobei sie immerhin an dem Gewinne späterer Zeit hätte theilnehmen dürfen, sofern durch ihn beides vollkommner ausgeprägt werden konnte, ohne daß der Kern der älteren dadurch allein verleugnet worden wäre. Zum Theil wurde er zu dieser modernisirenden Richtung wohl auch veranlaßt durch die von ihm vorgefundene in einigen Fällen höchst seltsame Anwendung älterer deutscher Kirchenweisen auf dänische geistliche Lieder ganz verschiedenen, ja, geradehin widersprechenden Inhalts, welchem er durch ein solches Ummodeln mindestens einigermaaßen entgegenkommen wollte, wodurch jene Weisen denn in der That schwer erkennbar geworden sind. Einige auffallende Beispiele mögen hier ihre Stelle finden. Für Mariä Verkündigung ist ein Lied (S. 19) bestimmt, des Inhalts: „Maria ist eine reine Jungfrau, wie die Schrift bezeugt; sie gebar einen Sohn ohne Fehl, den sollen wir loben und preisen; er hat uns alle von Sünden erlös't, er giebt uns Trost und des Himmelreiches ewiges Labsal.*) Dafür ist nun die Melodie des fromm ergebenen

---

*) Maria huner En Jomfrue reen
Som Skriften monne bewise

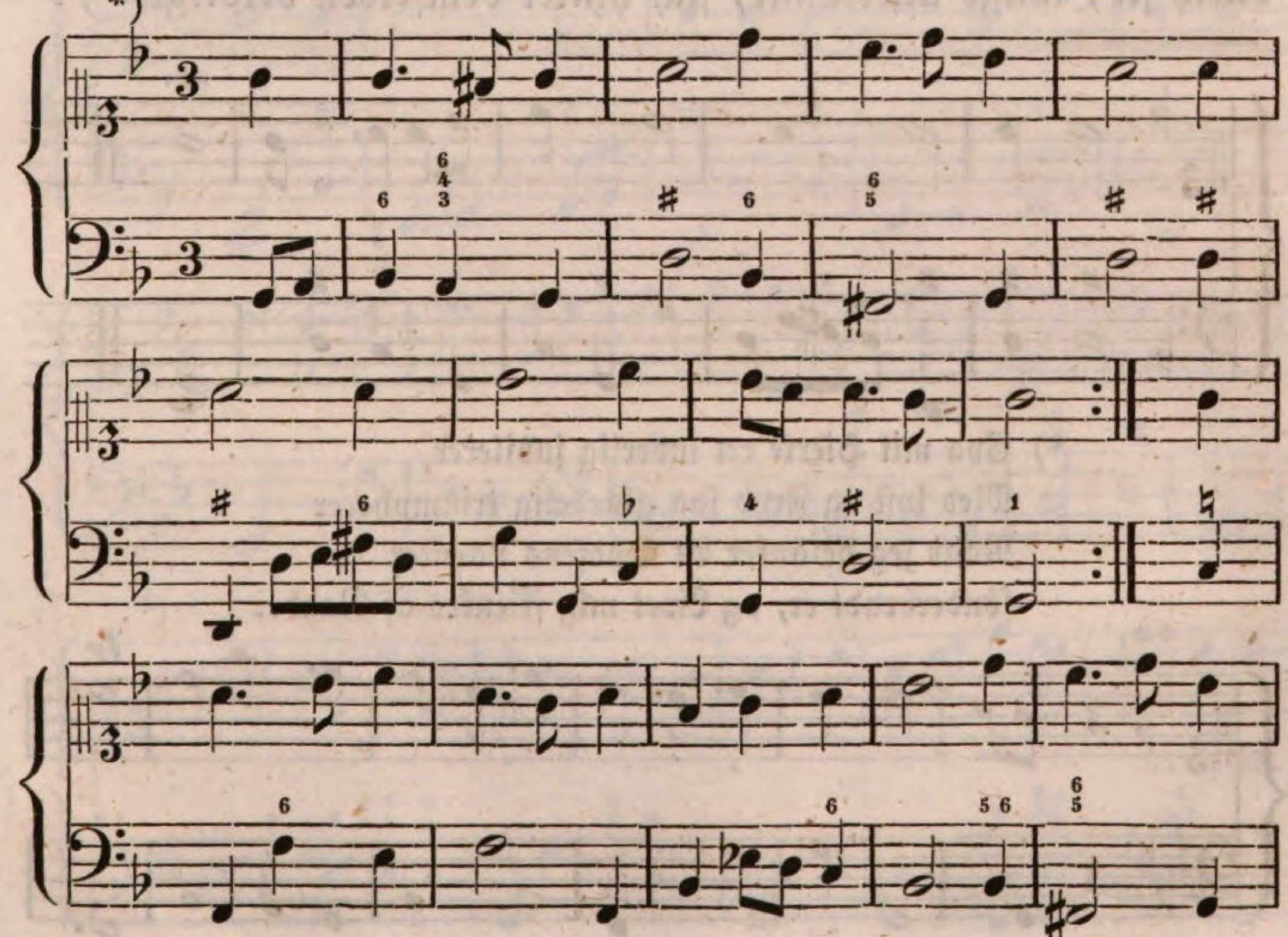
Sterbeliedes „Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt" in Gebrauch, die ein düsteres Gepräge im Gefühle des nahen Scheidens nicht verleugnet, und einem weltlichen Liede ähnlichen Ausdruckes: „Es ist auf Erd' kein schwerer Leid'n" ursprünglich angehörte. Um sie nun jenem neuen geistlichen zu nähern, dessen Inhalt Dank, Preis, frohe Hofnung entgegenbringt, ist sie zu dreitheiligem Takte tanzhafter Bewegung umgestaltet, wodurch verdeckt, ihr Ursprung nach langsam hervortretenden dunklen Anklängen erst spät enthüllt wird.*) Auffallender noch ist ein zweites

---

Hun födde en Sön foruden meen
Hannem skulle vi love og prise
Han haver os alle af Synden löst
Han give os Tröst
Og Himmerigs evige Lise.

Dieses Lied gehört zu den älteren, Christlich veränderten geistlichen Gesängen; es findet sich Bl. 105 des Handbuches von 1582 mit der Überschrift: Maria hun er en Jomfru reen ꝛc. Christelige foruent, Jesu Christo til loff oc aere. Eignete ihm von Anbeginn, wie sich vermuthen läßt, die obengenannte Weise eines weltlichen Liedes, so war diese eine Deutschland und Dänemark gemeinschaftliche, und vor der Reformation bereits übliche.

*)



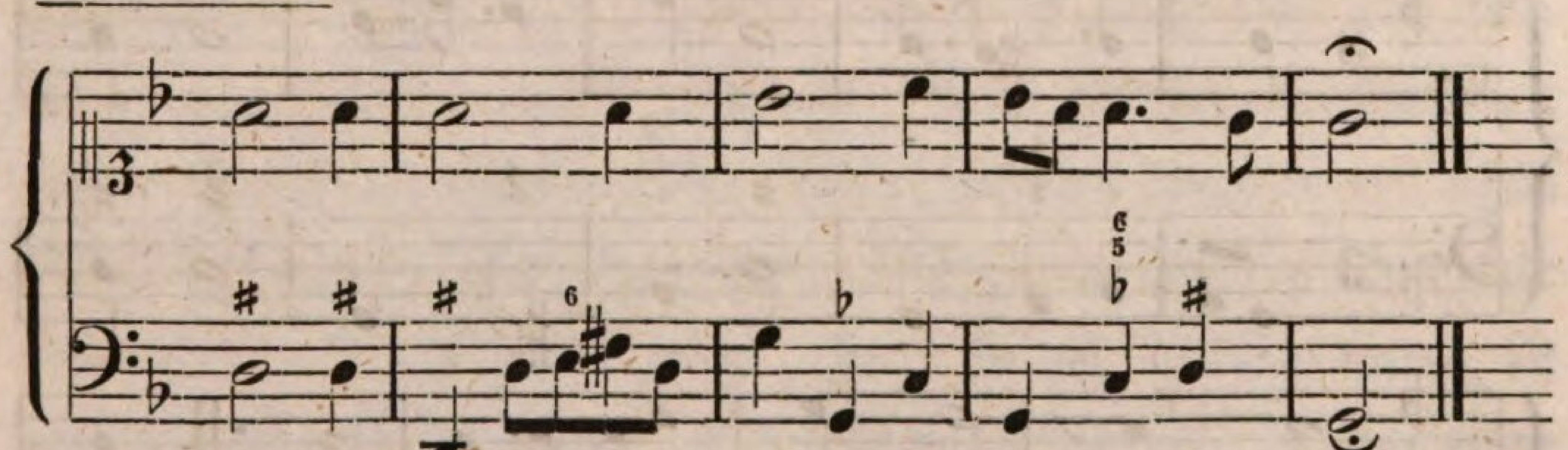
Beispiel wegen des geradehin entgegengesetzten Inhaltes zweier Lieder, denen dieselbe Weise gemeinsam geworden ist. Auf der 174sten Seite steht, das erste einer Reihe von Liedern die vom Himmel und der Hölle (Om Himmerig og Helvede) handeln, bei Breitendich folgendes:

Eya, mein Herz so innig jubiliret
Mit Lust und Freud so fröhlich triumphiret
Wenn ich bedenke daß des Todes Banden
Zerbrochen sind, und Gnade mir das Leben schenket.*)

Auf dieses Lied nun ist die Singweise des folgenden deutschen: „von zeitlichem Kreuz und Leiden“ übertragen:

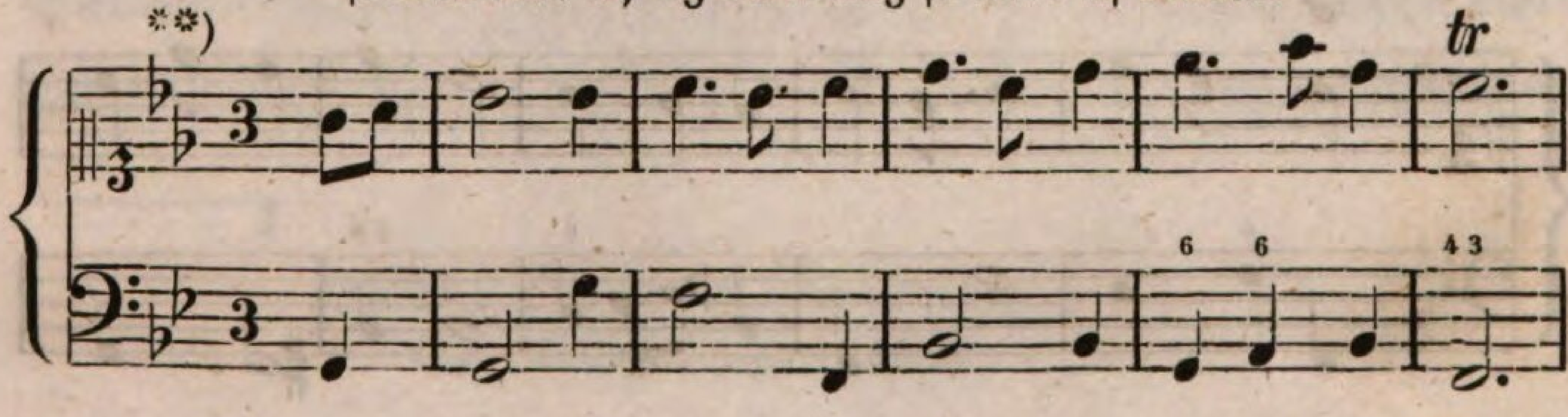
Ach Gott erhör' mein seufzen und wehklagen,
Laß mich in meiner Noth nicht gar verzagen,
Du weist mein' schmerz, erkennst mein Herz,
Hast du mirs auferlegt so hilf mirs tragen.

Ein gleiches Auskunftsmittel wie bei dem vorigen hat auch diese Melodie ihrem dänischen Liede entgegen bringen müssen, wodurch sie, lange unerkannt, sich hinter demselben verbirgt.**)

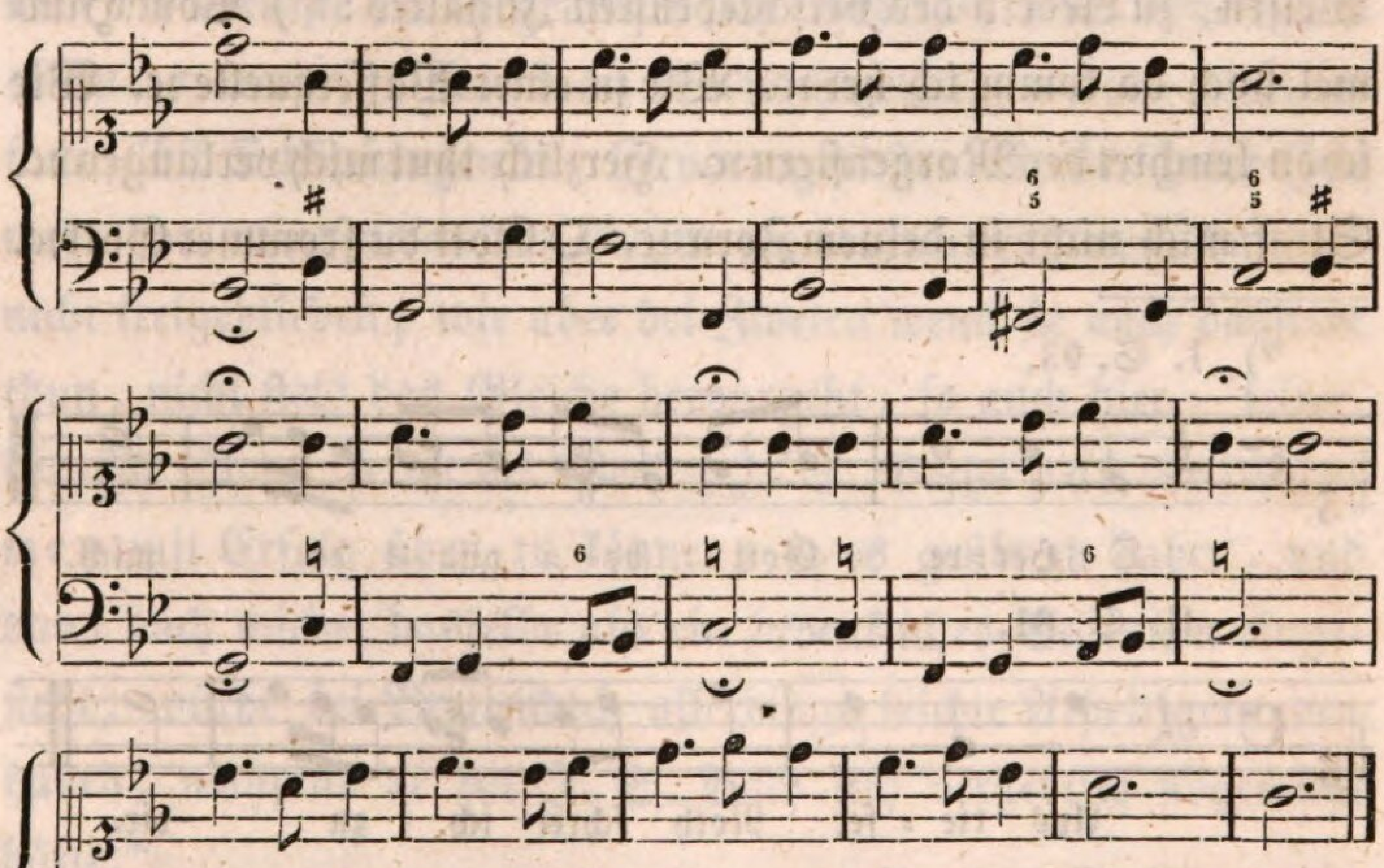


*) Eya mit Hierte ret inderlig jubilerer,
Med lyst og Fryd saa glaedelig triumpherer
Naar jeg betänker At Dödsens Laenker
sönderbrudt er, og Livet mig skienkes af Naade.

**)



Könnte in diesen Fällen das Ummodeln durch eine Art Nothwendigkeit gerechtfertigt werden, so zeigen bei weitem mehrere, daß unser Verfasser dazu veranlaßt wurde durch Vorliebe zu dem Modegeschmacke seiner Zeit, in welchem er so einheimisch war mit seinem ganzen Wesen, daß nur darin das N a türliche ihm erschien, in allem davon Abweichenden aber das Fremde und Seltsame, mochte es immerhin der Zeit der es angehörte von Innen heraus lebendig erwachsen seyn. Manche ältere Weise wäre in seiner Behandlung kaum zu erkennen, wie die des uralten Grabliedes: Iam moesta quiesce querela etc. wenn durch den Text des Liedes nicht ein Faden gewährt würde:*) andere werden ihm erst genießbar, wenn er sie schmuck-



*)



haft aufputzt, und ihren ernst feierlichen Schritt durch engere Tonverhältnisse fortleitet, wir möchten sagen, ihn in zierliches Trippeln umwandelt.*) Das mir vorliegende Exemplar enthält bei vielen Melodieen hineingeschriebene Verzierungen, von denen ich zwar nicht mit Entschiedenheit behaupten kann, daß sie von ihm unmittelbar herrühren, um sich ihrer bei Begleitung des Kirchengesanges zu bedienen, deren Schrift und die Farbe der dabei angewendeten Tinte jedoch offenbar darauf deuten, daß sie gleichzeitige, vielleicht von dem Besitzer in der Kirche ihm abgehorchte sind, und den Geschmack seiner Zeit so augenscheinlich vor sich hertragen, daß man zu jener Annahme sich gedrungen findet. Sie wiederholen sich in gleicher Art bei älteren und späteren Weisen, zu Liedern des verschiedensten Inhaltes:**) Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. Wie zu einer Wasserquelle ꝛc. Wie schön leuchtet der Morgenstern ꝛc. Herzlich thut mich verlangen ꝛc. Straf mich nicht in deinem Zorn ꝛc. O Gott du frommer Gott ꝛc.

---

*) I. S. 93.



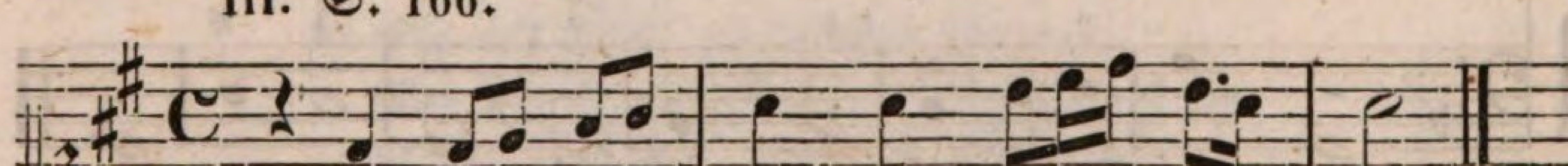
O Her = re Gott be = gna = de mich.

II. S. 81.



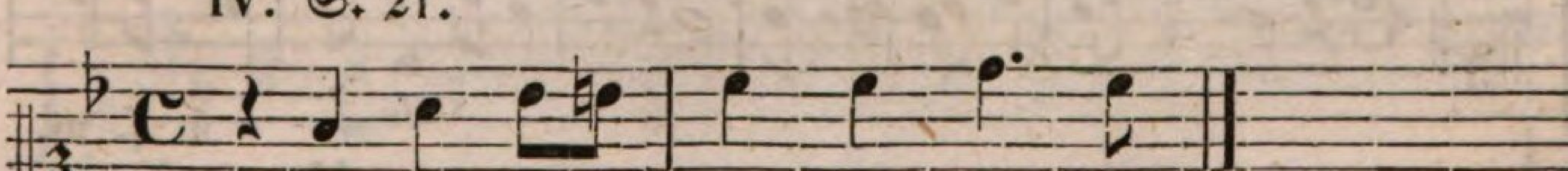
Aus tie = fer Noth schrei ich zu dir.

III. S. 166.



Herr Je = su Christ wahr' Mensch und Gott. u. s. w.

IV. S. 21.



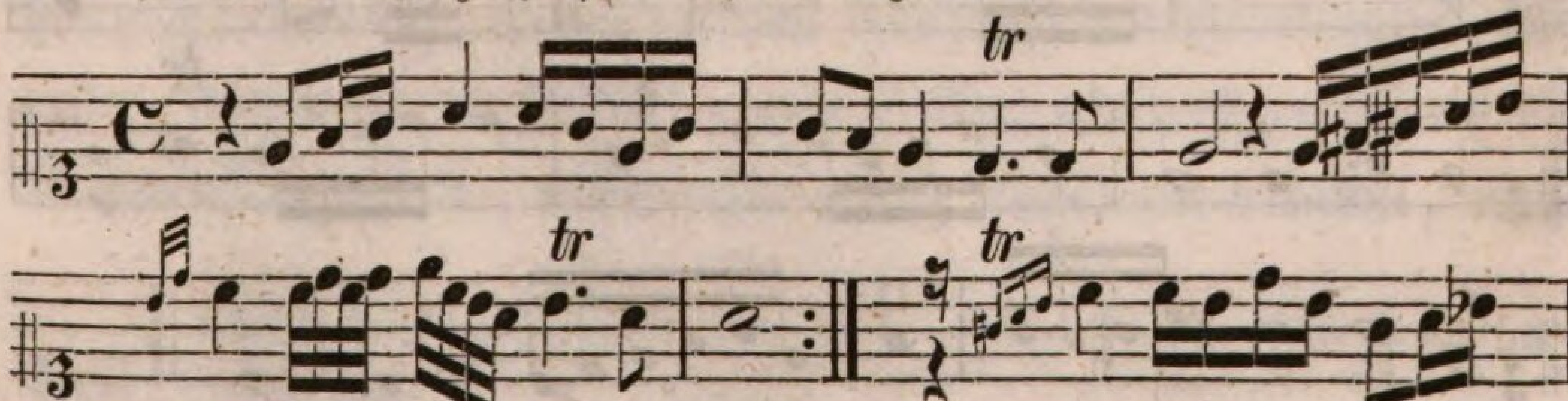
O Got = tes Lamm un = schul = dig. u. s. w.

**) S. S. 10. 12. 86. 96. 97. 105. 116. 117. 121 ꝛc.

Eins ist Noth ꝛc., daß man die Überzeugung gewinnt, es sey keine derselben in ihrem eigenthümlichen liedgemäßen Sinne, sondern alle von einem gleichen willkührlich genommenen Standpunkte aufgefaßt. Wenn Breitendich von Thilo, seinem Zeitgenossen „ein rechtschaffener und gebildeter Organist" genannt wird, so ist dem zuerst gespendeten Lobe unbedingt beizustimmen, da eine solche Gesinnung vorauszusetzen, und einem gleichzeitigen unpartheiischen Zeugnisse Glauben zu schenken ist; bedingungsweise nur dem andern, weil ein hoher Grad von Fertigkeit allerdings auf Kunstbildung deutet, aber nicht deren höchste Stufe, zu der es gehört dem Wesen der Aufgabe zufolge deren angemessene Behandlungsart lebendig zu empfinden und zu üben, über die Gelüste der Gegenwart sich erhebend, nicht aber dahin allein zu trachten, wie man ihr wohlgefällig werde. Freilich sind selbst Schöpfungen der hervorragendsten Meister jener Zeit mehr oder minder von dem Aufwerfen solchen leichten Schaumes nicht freigeblieben; wie aber bei Zweien wenn sie auch dasselbe thun, nicht stets das Gleiche hervorgeht, so auch hier. Zelter, der sich rühmt, selbst bei Werken J. S. Bachs das Abschäumen mit Erfolg üben zu können, ja es geübt zu haben, und dann doch wieder dasselbe als ein bedenkliches Beginnen eingesteht, würde bei Breitendich allerdings leichte Arbeit gefunden haben, während er bei J. S. Bach sich vergeblich abgemüht hätte.*)

---

*) S. 165. Herzlich thut mich verlangen.



Die Quellen des in unserem Choralbuche Dargebotenen und dessen Behandlung durch den Herausgeber hat das Vorhergehende gezeigt. Daß Jenes zum größesten Theile deutschen Ursprunges sey, ist daraus hervorgegangen; bei sechs Singweisen nur dringt die Vermuthung sich auf, sie könnten einheimische seyn, doch fehlen die Mittel es bestimmter zu bewähren. Dem Meisten des weder in jenem älteren Graduale Nachzuweisenden, noch auf eine bestimmte Wurzel im evangelischen Kirchengesange Zurückzuführenden, ist mit Wahrscheinlichkeit ein Ursprung in neuester Zeit beizumessen; ein älteres, durch moderne Bearbeitung hervorklingendes Gepräge ist darin nicht wahrzunehmen, und bei Manchem — S. 50. 120. 123. 124. 128. 175 ꝛc. — deuten die Wendungen des Gesanges recht bestimmt auf das Entstehen in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Auch wiederholt sich manche Melodie für Lieder verschiedener Bestimmung theils völlig unverändert (S. 19. 100), theils mit ge-

---



S. 145. Jesu meine Freude.



ringen durch den Text gebotenen Abweichungen (S. 42. 45). Auffallend ist es, daß in dem Gradual von 1691 keine der so viel älteren Melodieen des Calvinisch-französischen Psalters sich vorfindet; mag auch die dem 36sten und 68sten der französischen Psalme gemeinsame Singweise allerdings in demselben erscheinen. Denn ursprünglich gehört sie dem Liede Matthäus Greiters: „Es sind doch seelig alle die" über den 119ten Psalm, und findet sich mit ihm bereits 1525 in dem 3ten Straßburger Kirchenamte, ist also offenbar eine auf das viel spätere Marot-Beza'sche Werk übertragene deutsche, nicht daher stammende französische; auch steht neben ihr keine andere jener, seit Lobwassers Übertragung in Deutschland allbekannten, und vor der bestimmter ausgesprochenen Trennung zwischen Lutheranern und Calvinisten allgemein beliebten Melodieen, welche Goudimel und Claude Lejeune 4- (und 5-) stimmig setzten. Erst unser Choralbuch bietet fünf dieser Weisen, über den 6ten, 8ten, 23sten, 42sten, 130sten Psalm (S. 88. 139. 65. 121. 112) alle mit Ausnahme des 8ten zu dänischen Nachbildungen der Lobwasserschen Übertragung derselben.

Der Umfang aller Melodieen des Breitendichschen Choralbuches ist nicht beträchtlich: es sind deren 183 in dem Buche selbst und 13 in dessen Beigabe;*) hieher verwiesen, weil nicht gebräuchlich in den Kirchen woselbst der Verfasser das Organistenamt bekleidete, oder weil nur Besserungen bekannter, die das Buch des Gebrauches halber in ihrer damals üblichen Gestalt geben mußte. Die Anzahl dieser gebräuchlichen kommt daher nicht einmahl der des zweiten Abdrucks von Freylinghausens erstem Gesangbuche (1705) gleich (195), obgleich in diesem die älteren Singweisen, als voraussetzlich allgemein bekannt, nicht

*) Tillæg af nogle faa Melodier, som af sine Aarsagen ikke kunde have Stedt i Bogen selv.

mit gegeben werden, geschweige denn erreicht sie die Gesammtzahl der Melodieen beider (1741) vereinigten Theile (609), denen nun auch jene früher weggelassenen beigefügt waren; sie kommt kaum einem Drittel derselben gleich. Geordnet ist der Inhalt nach den einzelnen Abschnitten des Gesangbuches zu welchem das Choralbuch gehört.

Der kirchliche Gemeinegesang Dänemarks war nach dem eben betrachteten Buche um die Mitte des 18ten Jahrhunderts in Wenigem auf den (nach dem Zeitgeschmacke freilich umgewandelten) liturgischen Gesang der alten Kirche gegründet, seinem Hauptheile nach aber auf den durch die Kirchenverbesserung in das Leben gerufenen deutschen heiligen Gesang. Er theilt mit ihm die meisten seiner älteren wie neuern Lieder und Melodieen, und wohl darf man ihn von dem verwandten Nachbarlande mehr zustimmend entlehnt nennen, als in der Heimath lebendig erwachsen; nur wenige vereinzelte dahin deutende Spuren lassen sich aufweisen. Etwa hundert Jahre nach dem ersten Beginnen von Breitendichs Unternehmen, von dem ich nicht weiß ob es in der Zwischenzeit ähnliche hervorgerufen hat, zeigt sich in einer kirchlichen Sammlung unserer Tage allerdings ein zunehmendes Streben in ursprünglich vaterländischer heiliger Liederdichtung, weniger dagegen im Schaffen von Melodieen; einige der neuen Kirchenlieder sind auf alte nordländische Singweisen gedichtet, anderen haben gleichzeitige Sänger deren zu geben versucht, manches steht noch in Erwartung eines solchen. Der mir vorliegende Abdruck ist schon eine dritte Auflage; wann die erste erschienen, ist mir unbekannt. Das Buch führt den Titel „Alte und neue geistliche Gesänge, den Bedürfnissen der Zeit anbequemt und ausgewählt, zum Gebrauch in der Schule, daheim und in der Kirche, von P. Hjort. [Dritte beträchtlich vermehrte Ausgabe, mit einigen der weniger bekannten Melodieen

versehen. Kopenhagen 1843, im Verlage der Gyldendahlschen Buchhandlung].*) Einige gereimte Zeilen deuten an, daß die Sammlung allen Ständen und Lebensverhältnissen geweiht sey, sie in Liebe heiligen solle. „Der Herr (heißt es) in des Vornehmen Pracht, die Wittwe in ihrer düstern Tracht, der Greis, von der Erde abgewendet, der Jüngling mit stolzem Worte, der Bettler in ärmlichem Aufzuge, die Jungfrau im Frühlinge ihrer Schönheit — alle werden geheiligt in der Liebe durch das hier zu des Herzens Frieden von mir Gesammelte.**)

In 384 Gesängen, deren 14 in einem Anhange sich anschließen, werden ältere und neuere ursprünglich dänische geistliche Lieder geboten von Grundtvig, Brorson, Ingemann, Hjort, Blicker, Boye, Tinne, Kingo, Frimann, Ramus, Bondesen, Ölenschläger, Kampmann; und deutschen seit dem 16ten Jahrhundert nachgedichtete: Luther, Nicolaus Decius, Nicolaus Herrmann, Ringwald, Selneccer, Schneesing, Philipp Nicolai; Luise von Oranien-Brandenburg, Anton Ulrich von Braunschweig, Paul Gerhard, J. Heermann, Johann Franke, Neumark, Clausnitzer, Matthäus Apelles von Löwenstern, Joh. Angelus, Simon Dach, Homburg, Stockmann, Rodigast, Joachim Neander; Schmolck, Christian Friedrich Richter, Freyling-

---

*) Gamle og Nye Psalmer, udvalgte og lempede efter Tidens Tarv, til Brug i Skolen, Hjemmet eller Kirken, af P. Hjort. Tredie meget forögede Udgave, forsynet med flere mindre kjendte Melodier. Kiöbnhavn 1843. Den Gyldendalske Boghandlings Forlag.

**) Herren udi Stormands Pragt,
Enken i sin sorte Dragt,
Oldingen vendt bort fra Iord
Ynglingen ved stolte Ord,
Tiggeren i usle Kaar
Möen i sin Skjönheds Vaar,
Helliges i Kjaerlighed
Hvad jeg samled her til Hjertets Fred.

hausen, Bernstein, Denike, Laurentius Laurenti, Olearius ꝛc. zum Theil auch älteren lateinischen Vorbildern. Was die Melodieen betrifft, so läßt bei der Mehrzahl die über das Lied gesetzte Anfangszeile dasjenige leicht erkennen, auf dessen Weise dasselbe verwiesen wird, oder schon dessen Inhalt selbst giebt die bezogene oder gemeinte bald kund; wo dieses nicht der Fall ist, oder wo überhaupt eine Melodieenangabe fehlt (wie bei 41 Liedern der Fall ist) wird durch genaue Prüfung des metrischen Baues der Strophe auch die Singweise leicht gefunden, sofern sie nämlich dem Melodieenschatze des deutsch-evangelischen Kirchengesanges eignet, oder den französisch-Calvinischen Psalmliedern. Jener erste ist denn auch mit bedeutendem Übergewichte in unserem Buche vorherrschend; was die Weisen dieser letzten betrifft, so lassen — neben den von Breitendich bereits angewendeten — aus dem Strophenbaue auch noch Hinweisungen sich erkennen auf die des 24sten — das am häufigsten in dem französischen Psalmbuche sich wiederholende iambisch-sechszeilige Maaß (8891), das mit gleichen melodischen Formen in dem 62sten, 95sten, 111ten, mit verschiedenen in dem 113ten waltet — auf die des 75sten, 118ten, 135sten, 146sten Psalms, so daß dieser Zweig kirchlichen Gemeinegesanges hier reicher ausgebeutet ist als zuvor. In Fällen wo die Gestalt der Gesätze uns auf allgemein bekannte und gangbare Melodieen deutet, zugleich aber auch auf weniger verbreiteten Psalmwerken angehörende — wie z. B. bei dem Liede „Jeg raaber til dig o Herre Christ"*) ꝛc. auf: „Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc. Es wollt' uns Gott genädig seyn ꝛc." und zugleich auf: „Singt dem Herrn ein neues Lied ꝛc." aus Burcard Waldis' Psalter — werden wir die Verweisung auf jene ersten zu deuten haben. Das Maaß des 188sten

*) Nicht das so beginnende bekannte geistliche Lied (Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ) von ganz verschiedenem Strophenbaue.

Liedes (O Jesu for din Pine) findet sich zwar in dem deutsch-evangelischen Kirchengesange (der zweimahlige Wechsel einer 7- und 6sylbigen iambischen Zeile) doch ist hiebei nicht sowohl an die bei Tucher (Schatz des Kirchengesanges, Melodienbuch Nr. 21—23) mitgetheilten Melodieen zu denken, als an die von Breitendich (S. 89) gegebene, dort nicht vorkommende; auch bietet dieses Choralbuch für drei andere dort mangelnde Strophenarten der Hjortschen Sammlung uns vier melodische Formen.*) Drei Liedern, dem 6ten, 128sten, 143sten, das erste trochaischen, die andern trochaisch-daktylischen Maaßes, sind Weisen aus Norwegen (fra Norge) stammend beigegeben, vielleicht alten dort heimischen Volksliedern entlehnt. Für manche, durch die erste Zeile eines dänischen Liedes bezeichnete Melodie finden wir in unserm geistlichen Liederschatze kein entsprechendes, das auf die gemeinte Singweise uns hinleiten könnte; eben so wenig gewähren ganz fremde Strophenarten uns hier eine Spur: daktylische (Nr. 88, 194), iambische längere Zeilen oder ungewöhnlichere Stellung derselben (45, 79, 83), trochaische, überhaupt seltener vorkommende (90, 171). Wo endlich die Rückweisung auf eine Melodie mangelt, wird die bloße Strophe für sich genommen uns eben so wenig ein Fingerzeig für die unterlassene Angabe, welche vielleicht unmöglich fiel, weil keine Singweise für solche Lieder vorhanden war.**) So haben wir denn vier Singweisen, denen wir nur in einem dänischen Gesangbuche begegnen; drei, von denen wir wissen, daß sie aus einem nahe stammverwandten Lande (Norwegen) herübergenommen sind; fünf und zwanzig Lieder endlich (die zuletzt erwähnten), deren Strophen wir auf deutschen Ursprung zurückzuführen nicht

*) Nr. 75 (Br. S. 182) 19, 153 (S. 128) 208 (S. 183).

**) daktyl. oder gemischt: 36, 129, 158, 248, 249, 254, 256,; iamb.: 8, 136, 163, 232, 234, 253; troch.: 34, 69, 134, 179, 237.

vermögen, und denen wir deshalb einen einheimischen beizulegen veranlaßt werden; Lieder, für deren einige zwar uns neuerfundene Melodieen mitgetheilt werden, ohne daß wir wüßten, ob sie in den Kirchengesang bereits eingebürgert sind, wogegen andere, wie es scheint, noch eines sie belebenden Sängers harren. Sofern nun aus solchen, doch nur mangelhaften Voraussetzungen ein sicherer Schluß sich ziehen läßt, kann derselbe nur dahin gehen: Die gereinigte Kirche Dänemarks hat den Gemeinegesang als ein an sich Nützliches und Heilsames von der deutschen zwar freudig aufgenommen, allein er ist dort nicht, wie in Deutschland, aus einheimischem Volksgesange in wahrhafter Begeisterung lebendig hervorgewachsen. Eben so wenig hat er, wie es scheint, namhafte Setzer in harmonischer Behandlung beschäftigt, noch ist er von wesentlichem Einflusse auf Übung und Wachsthum der Tonkunst gewesen; ein gerühmtes Choralbuch, als das erste Unternehmen dieser Art gepriesen, trägt die deutlichsten Spuren eines wenig geläuterten Geschmackes, und deutet auf den auch in Deutschland damals sich anbahnenden Verfall. Die neueste, allerdings schätzbare Sammlung erweckt aber die Hofnung eines künftigen Aufschwunges, der, wenn auch kein naturwüchsiger, an der Vorzeit sich erneuernder, immer eine segenbringende Erweiterung des geistigen Lebens seyn wird.

VII.

Die geistlichen Lieder der Frau von Guyon und deren Melodieen.

Die so merkwürdige geistliche Erweckung, die an der Grenze des 17ten und 18ten Jahrhunderts den evangelischen Theil Deutschlands in lebhafte Bewegung setzte, ihre Anhänger, die sogenannten Pietisten, den streng-Lutherisch Rechtgläubigen (Orthodoxen) als Gegenstände des Hasses und der Verfolgung gegenüberstellte, und, wenn auch wegen mancher schweren Ausartung mit Recht von ihnen angefochten, doch in ihrem gesunden Kerne zur Erfrischung des kirchlichen Lebens bei den Evangelischen beigetragen hat, mahnt uns an eine, freilich minder eingreifende und durch das Gewicht einer fest in sich geschlossenen priesterlichen Macht bald gewaltsam unterdrückte Erscheinung in der katholischen Kirche, die indeß ihrer nur kurzen und wenig ausgedehnten Einwirkung ungeachtet, dennoch unsere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen geeignet ist. Sie ging aus von einer einzeln stehenden Frau, in deren Innerm tiefe christliche Erkenntniß mit schwärmerischer Beschränktheit in wunderbarer Mischung sich kundgiebt; die lehrend, dichtend, singend, ja, selbst auf räumlich weit Entfernte durch geheimnißvoll-innern Zusammenhang lebhaft einwirkend, sich Schüler, Verehrer, Anhänger gewann, einer geistlichen Mutterschaft in Beziehung auf manche fromme Seele sich rühmen durfte; die zwei, zuvor befreundete, hohe Geistliche Frankreichs als entschiedene Gegner einander gegenüberstellte, deren einer, der frömmste und edelste, dessen je-

nes Reich sich rühmen kann, ihr als Vertheidiger, wenn nicht ihrer Lehre, doch der aus ihren innern Erfahrungen hergeleiteten Grundsätze, zur Seite stand, während der andere durch lange und eifrige Bemühungen es zuletzt dahin brachte, daß über ein Werk jenes ersten, das diesen Grundsätzen, wie zur Rechtfertigung, so zur Berichtigung eingeschlichener Irrthümer dienen sollte, das Urtheil der Verwerfung von dem Oberhaupte der Kirche erging; einer Frau, die als Urheberin einer scheinbar kirchengefährlichen Bewegung lange eingekerkert, dann von ihrem bisherigen Wohnorte verwiesen, ihr Leben in der Verbannung unter schweren körperlichen Leiden beschloß, die sie mit Geduld und innerem Seelenfrieden als göttliche Schickung freudig ertrug.

Ihre geistlichen Lieder und deren Weisen sind es vornehmlich, die uns hier beschäftigen werden, zu deren vollem Verständnisse wir aber einer lebendigen Anschauung ihres äusseren und inneren Lebensganges bedürfen. Sie selber hat eine Beschreibung ihres Lebens aufgesetzt, in unvollständigen ungeordneten Berichten über die äusseren Ereignisse desselben, die jedoch immer genügen, um ihre desto ausführlicher geschilderte innere Entwicklung zu verstehen; auch geben ihre vielfachen Beziehungen zu dem öffentlichen Leben ihrer Zeit, in das sie ohne ihren Willen sich verwickelt fand, Gelegenheit, aus den Aufzeichnungen Mitlebender zu ergänzen, was von ihr unabsichtlich verschwiegen, oder als ihrer Überzeugung nach unerheblich übergangen ist. Für die Kirche ihres Vaterlandes konnten die frommen Ergießungen einer Dichterin, über deren Lehre das Verwerfungsurtheil ausgesprochen war, augenscheinlich keine Bedeutung gewinnen, zu geschweigen, daß auch ohnedies bei dem Gottesdienste derselben der allgemeine Gesang in der Muttersprache herkömmlich ausgeschlossen war; Vorbilder, Anregun-

gen konnten sie eben so wenig seyn für die damals lebhaft bewegte deutsch-evangelische Kirche, denn zu der Zeit, wo sie in Deutschland und Holland zuerst öffentlich wurden und sich verbreiteten, war die eigenthümliche geistliche Dichtung der s. g. Pietisten und die aus ihr hervorgegangene neue Weise heiligen Gesanges schon zur Blüte gediehen und hatte unter Gleichgesinnten vielfach Geltung erlangt. Allein innere und äußere Beziehungen zwischen diesen beiden und ihnen treten entschieden hervor, und heischen deshalb eine nähere Betrachtung.

Jeanne Marie Bouvières de la Mothe, Sprößling eines altadelichen Geschlechtes, wurde zu Montargis am 13ten April 1648 geboren. War sie gleich frühe schon von schweren körperlichen Leiden öfter heimgesucht, so verkündete sich doch in ihr ein lebhafter regsamer Geist, der unter der liebevoll-verständigen Führung einer älteren Schwester sich gedeihlich entwickelte, der Tochter ihres Vaters aus einer früheren Ehe, der ihre Erziehung nach damals herkömmlicher Weise in dem Frauenkloster, worin sie weilte, anvertraut war, und an der sie mit voller Seele hing; während die Einmischung einer zweiten Schwester, die, eifersüchtig auf die Vorliebe der Kleinen für jene Andere, deren Leitung mannichfach durchkreuzte, einer angeborenen Neigung des Zöglings zur Heftigkeit und zum Trotze Nahrung gab, ohne dessen Herz gewinnen zu können. Gern hätte das heranwachsende Mädchen das Klosterleben gewählt, das sie lieb gewonnen hatte, allein die Absichten der Eltern waren diesem Wunsche entgegen, sie kehrte in deren Haus zurück. Hier wurde ihr Leben durch die ausgesprochene Vorliebe ihrer Mutter für ihren Bruder verbittert, dessen kindischen Gelüsten diese selbst bis dahin nachgab, daß sie der Tochter während deren öfteren Krankheiten nothwendige, selbst vorgeschriebene Erquickungen entzog, um dessen Leckerhaftigkeit zu befriedigen. Ihr Vater versprach sie in ihrem

16ten Jahre dem Herrn von Guyon, ohne ihre Neigung zu Rathe zu ziehen, ja ohne vor der entschiedenen Übereinkunft ihr nur Nachricht von seinen Absichten mit ihr zu geben. Sie reichte dem viel älteren Manne aus kindlichem Gehorsam die Hand, fand aber in dessen Hause nicht das Glück, das sie in dem elterlichen vermißt hatte. Ihre Schwiegermutter, befürchtend daß die junge und schöne Schnur die bis dahin geführte Herrschaft ihr entreißen werde, verfolgte sie mit unaufhörlichem Meistern und Tadeln, legte ihre Abneigung gegen sie unverhohlen an den Tag, reizte das Gesinde gegen sie auf, ja, auch den neuen Ehemann, der gichtischen Leiden unterliegend, und dadurch reizbar gestimmt, ihren unaufhörlichen Einflüsterungen Gehör gab, und seine leidenschaftlichen, von ihm nachher ernstlich bereuten Ausbrüche selbst bis zu thätlicher Behandlung seiner Gattin steigerte. So, von ihren nächsten Umgebungen unverstanden, ja verfolgt, ohne irgend Jemand dem sie ihr Herz hätte ausschütten können, da sie es vermied ihrem Vater, der ihr noch am Nächsten gestanden zu haben scheint, mit Klagen beschwerlich zu fallen, um nicht Familienzwiespalt zu erregen, im Bewußtseyn des Bedürfnisses höherer Hülfe, wendete sie sich zum Gebete, doch ohne der gewünschten Erquickung theilhaft zu werden. Vorgeschriebene Gebetformeln genügten ihr nicht, eine freie Ansprache aus dem Herzen an das höchste Wesen wollte ihr nicht gelingen, sie konnte das rechte Verhältniß zu ihm nicht finden. Ihrem Beichtvater vertraute sie ihre Unbefriedigung, allein er verstand das Bedürfniß ihrer Seele nicht; sie suchte endlich Rath bei einem frommen Franziskanermönche, der zuerst lange ausweichend, endlich gegen sie äusserte: „Ihr sucht ausser Euch, gnädige Frau, was Ihr in Eurem Innern suchen solltet. Gewöhnt Euch, Gott in Eurem Herzen zu suchen, dort werdet Ihr ihn finden.“ Den Erfolg dieser Worte

beschreibt sie in ihren Lebensnachrichten auf anziehende Weise. „Als ich am andern Tage (sagt sie) diesen guten Vater aufsuchte, ihm die Wirkung seiner Rede auf meine Seele mitzutheilen, war er höchst erstaunt. Wahr ist es, sie waren mir ein Pfeilschuß gewesen, der durch mein ganzes Herz gedrungen war. Ich fühlte in diesem Augenblicke eine tiefe Wunde, aber eine köstliche, liebliche, eine so süße, daß ich nimmer von ihr zu genesen wünschte. Was ich viele Jahre hindurch vergebens gesucht hatte, gaben diese Worte meinem Herzen, oder vielmehr sie ließen mich entdecken was in ihm war, und dessen ich nicht genossen hatte, weil ich sein Daseyn nicht kannte. Ja, du warst in meinem Herzen, mein Gott und Herr, und heischtest nur einfältige Einkehr in mein Inneres von mir, um mich deine Gegenwart empfinden zu lassen. Du warst mir so nahe, o unendliche Güte, und ich schweifte da und dorthin, ohne dich finden zu können. Mein Leben war elend, und dennoch trug ich mein Glück in mir selbst. In der Mitte des Reichthums lebte ich in Dürftigkeit, ich verschmachtete vor Hunger neben einer wohlbesetzten Tafel, einem Gelage ohne Aufhören. Warum lernte ich so spät dich kennen, du Schönheit, alt und immer neu? ach! ich suchte dich wo du nicht warest, und wo du warest, forschte ich nicht nach dir; denn ich verstand die Worte deines Evangeliums nicht, wo du sagest: „„Das Reich Gottes ist nicht hier und dort; sehet, das Reich Gottes ist inwendig in Euch!““ Ich empfand es sogleich, denn seitdem warst du mein König; mein Herz wurde zu deinem Reiche, wo du unumschränkt herrschest, und ganz nach deinem Willen waltest. Denn was du in einer Seele thust, in die du als König einziehest, ist dasjenige was du thatest als du in die Welt kamest, das Reich Juda zu gewinnen: „„Siehe, ich komme, im Buche steht vornehmlich von mir geschrieben, daß ich thun soll, Gott, deinen

Willen."" Das prägt er einem Herzen ein, worin er zu herrschen kommt, sogleich bei seinem Einzuge in dasselbe. — Ich sagte jenem guten Vater, ich wisse nicht, was er mir gethan habe. Mein Herz sey ganz verändert, Gott sey in ihm, ich könne ihn finden ohne Mühe; denn seit jenem Augenblicke war mir die Erfahrung seiner Gegenwart in der Tiefe meines Innern gegeben, nicht durch Nachsinnen oder Geistesanstrengung, sondern als eines Dinges, das man wahrhaft, auf die seeligste Weise besitzt. Ich erfuhr in mir jene Worte der Braut im Hohen Liede: „„Dein Name ist eine ausgeschüttete Salbe, darum lieben dich die Mägde;"" denn ich fühlte eine Salbung in meinem Herzen, die gleich einem erquickenden Balsam alle meine Wunden heilte, und so kräftig durch meine Sinne sich verbreitete, daß ich kaum den Mund oder die Augen zu öffnen vermochte. Jene ganze Nacht kam kein Schlaf über mich, denn deine Liebe, mein Gott, war mir nicht allein gleich einem köstlichen Öle, sondern auch einem verzehrenden Feuer, sie entzündete einen Brand in meinem Innern, der in einem Augenblicke alles zerstören zu müssen schien. Ich war plötzlich so verändert, daß ich weder mir selbst, noch Anderen mehr erkennbar war; frühere Gebrechen, früheres Widerstreben fand ich nicht mehr in mir, alles schien mir verzehrt gleich dem Stroh durch ein großes Feuer. — Nichts wurde mir nun leichter als das Gebet; die Stunden vergingen mir gleich Augenblicken, ich war nicht im Stande davon zu lassen, die Liebe gönnte mir nicht einen Augenblick Ruhe; ja, ich mußte zu ihr sprechen: o meine Liebe, es ist genug, laß ab von mir. Seit dem Augenblicke von dem ich gesprochen, war mein Gebet aller Form, aller Gattung, allen Bildes baar; in meinen Kopf ging nichts über von ihm; es war ein Gebet des Genusses und Besitzes im Willen, wo das Schmecken Gottes so groß, rein und einfach war, daß es die anderen Seelenver-

mögen in tiefer Sammlung an und in sich zog, ohne Rede oder That zu werden. Dennoch war mir zuweilen vergönnt, einige Liebesworte zu meinem Vielgeliebten zu reden, dann aber blieb mir Alles entzogen. Es war ein Gebet im Glauben, das alles Unterscheidbare ausschloß; ich hatte kein Gesicht, weder von Jesu Christo, nach göttlichen Wahrzeichen (attributions); Alles war aufgelös't in ein Schmecken im Glauben (une foi savoureuse), in welchem alles Unterscheidbare sich verlor, um dieser Liebe Raum, größere Ausdehnung zu geben, daß sie ohne Beweggrund liebe, ohne Veranlassung. Jenes unumschränkte aller Seelenvermögen, der Wille, sog die andern in sich, entzog ihnen jeden bestimmten Gegenstand, um sie inniger in sich zu vereinen, damit keine Äußerlichkeit ihnen im Wege sey, ihnen die einigende Kraft entziehe, sie hindere, sich ganz in die Liebe zu verlieren. Nicht, als hätten sie nicht fortbestanden in ihrem verborgenen, gebundenen Walten, sondern das Licht des Glaubens, als ein allgemeines, gleich dem der Sonne, saugt jedes besondere in sich, verdunkelt es für uns, weil das Übermaaß seines Glanzes den alles anderen übertrifft." — An einer späteren Stelle fügt sie hinzu: „Kaum konnte ich das Feuer zurückhalten das mich verzehrte; wäre es weniger friedlich gewesen, ich hätte es nicht ertragen können. Es hatte alle Glut der Liebe, aber nichts von deren Ungestüm, je brennender es war, desto friedsamer. Über mein Gebet wüßte ich Einzelnes nicht zu berichten, seiner Einfachheit wegen. Was ich davon sagen kann, ist: es war stätig wie meine Liebe, es wurde durch Nichts unterbrochen; im Gegentheil, es empfing seine Nahrung durch Alles, was man that es auszulöschen; es nährte und mehrte sich durch die Zeit, die man mir entzog, mich ihm hinzugeben. Ich liebte ohne Grund, ohne Ursach, in meinem Kopfe ging nichts vor, wohl aber in der Tiefe meines Innern. Fragte

man mich, ob ich Gott liebe wegen seiner Barmherzigkeit, seiner Güte, so wußte ich nicht, was man damit meine. Daß er gnädig, daß er gut sey, wußte ich, seine Vollkommenheiten machten meine Wonne, allein ich bezog sie nicht auf mich, um ihn zu lieben. Keiner Belohnung gedachte ich, keiner Gabe noch Gunst, keines Dinges das zu dem Liebenden in Beziehung steht; der Geliebte war der einige Gegenstand der das Herz in seiner Ganzheit an sich zog. Diese Liebe vermochte keine Vollkommenheit in ihrer Vereinzelung zu beschauen, den Geliebten zu betrachten fühlte sie sich nicht gedrungen, sie war in ihn aufgelös't und versenkt. — Es ist die Eigenthümlichkeit eines solchen Gebetes, einen großen Glauben zu wirken; der meinige war ohne Grenzen, eben wie mein Vertrauen und meine Hingebung an Gott, die Liebe zu seinem Willen, den Rathschlüssen seiner Vorsehung über mich. Zuvor war ich sehr furchtsam, fortan fürchtete ich nichts mehr. An solchen Erfahrungen lernt man die Bedeutung jener Worte des Evangeliums begreifen: Mein Joch ist sanft, und seine Last ich leicht."

Durch die Gabe dieses Gebetes, wie sie es hier beschreibt, fand sich nunmehr ihr Inneres vollkommen umgestaltet. Zuvor hatte sie ihr Kreuz mit Ergebung getragen, nun wurde es ihr süß, es gereichte ihr zum reinsten Entzücken, sie begann nach ihm zu dürsten; auch der herbste körperliche Schmerz, die unleidlichste Quaal der Sinne durch das ihnen Widerwärtigste sollte ausser Stande seyn, das innige Bewußtseyn der Liebe Gottes, deren seliges Walten sie in sich erfuhr, in ihr zu trüben, oder gar sie davon zu scheiden. In diesem Sinne, dem einer Übung und Prüfung, nahm sie aus freiem Entschlusse, ja, mit heissem Eifer das Härteste über sich. Sie trug härene Gürtel mit Stacheln die sie zerfleischten auf bloßem Leibe, geißelte sich mit Dornen und Nesseln auf das härteste, so daß der Schmerz ihr

den Schlaf raubte; sie behielt Wermuth im Munde, that Coloquinten in ihre sparsam genossene Nahrung. Einen inneren, krampfhaften Abscheu gegen Speichelauswurf, gegen eiternde Wunden, gegen Pflaster und Salben suchte sie durch öftere Beschauung dieser Dinge zu brechen, ja, sie zwang sich, dieselben mit dem Munde zu berühren, trotz des heftigen Sträubens ihrer Natur; sie that Steinchen in ihre Schuhe, wenn sie ausgehen wollte; sie versagte sich daneben alles, auch das Unschuldigste, was den Sinnen schmeicheln konnte, um deren Gelüste völlig zu bändigen, ihre Macht zu zerstören. Allein sie rief nur fortgesetzte innere Kämpfe und Schwankungen damit hervor, die sie durch äussere Schmerzen vergebens zu besiegen suchte. Trotz aller Abtödtungen erwachte die Sinnenlust, die Leidenschaft immer wieder, eine wie größere Dürre des Innern sie daneben empfand, um so heftiger gab sie jenen Raum, um sich über diese zu täuschen. Mit vielen Selbstvorwürfen gedenkt sie einer Reise die sie damals mit ihrem Gemahl nach Paris unternommen habe. Dort sey sie eitel gewesen, putzsüchtig, creaturliebend, nachlässig im Gebete, säumig in der Selbstzüchtigung, habe sich der Weltlust hingegeben, theils aus schwächlicher Gefälligkeit gegen Andere, theils aus eigenem Vergnügen daran. Es sey das letzte Aufleuchten ihrer vergänglichen Schönheit gewesen vor deren gänzlichem Erlöschen; bei der Rückerinnerung an jene Tage erscheine sie sich gleich einem Schlachtthiere, das vor dem tödtlichen Streiche mit Blumen geschmückt durch die Straßen geführt werde. Die innere Quaal die sie empfunden, habe sie vergebens zu ersticken gesucht; sie habe über ihre Schwachheit geklagt, ihre Pein in Versen auszudrücken gesucht, die sie jedoch nur vermehrt hätten; der Zwist in ihrem Innern, die Reue über ihr Schwanken zwischen reiner Gottesliebe und sinnlichen Gelüsten, über innere Untreue habe sie auf das herbste

geschmerzt. An Mahnungen durch göttliche Schickung habe es ihr nicht gefehlt. Sie erinnere sich auf dem Wege nach der Kirche Notre-Dame, der durch den Irrthum eines unkundigen Dieners lang und beschwerlich für sie geworden, einem übelgekleideten Manne begegnet zu seyn, dem sie ein Almosen habe reichen wollen, der das Dargebotene aber abgelehnt, und dagegen ein Gespräch mit ihr begonnen, wobei er einen tiefen Blick in den Zustand ihres Innern offenbart, und sie gewarnt habe, dann aber plötzlich verschwunden gewesen, als sie von dem langen Wege bis zur Ohnmacht erschöpft in das Innere der Kirche getreten sey.

Schmerzliche Prüfungen erwarteten sie nach ihrer Rückkehr. Ihr jüngster Sohn und ihre Tochter erkrankten an den Blattern. Man wollte, um die Mutter vor der Ansteckung zu sichern, sie von Beiden trennen, sie widerstand aber dieser Trennung mit Erfolge. Der Sohn erlag der Krankheit, die Tochter genas, doch mit dem Verluste ihrer Schönheit; bei der treuen Pflegerin Beider entwickelte sich das Übel in der bösartigsten Gestalt, da ihre Schwiegermutter während längerer Abwesenheit ihres gewöhnlichen Hausarztes einem Aderlasse hartnäckig sich widersetzte, der den schnelleren Ausbruch der Krankheit befördert und dieselbe unschädlicher gemacht haben würde. Sie genas zwar nach schweren körperlichen Leiden, allein durch die zurückgebliebenen Spuren derselben entstellt, unaufhörlich gequält durch den innerlich fortwirkenden, in schmerzhaften Geschwüren wiederholt nach Aussen dringenden, nicht völlig entfernten Krankheitsstoff. Mit Geduld unterwarf sie sich den für sie daraus hervorgehenden Leiden, ja, sie freute sich der Zerstörung ihrer Schönheit als des Befreitseyns von einer schweren Versuchung. Allein es eröffnete sich für die kaum Genesene nunmehr eine neue Quelle von Leiden. Zu Andachtübungen, zu wiederholtem Genusse des Abendmahls

fühlte sie sich gedrungen als Mitteln innerer Befestigung; man verhinderte sie daran unter dem Vorwande der Sorge für ihre Gesundheit, man warf ihr vor, daß sie häusliche und gesellschaftliche Pflichten darüber vernachlässige. So war sie genöthigt, Zeit und Gelegenheit zum Gebete, zur Communion gewissermaaßen sich abzustehlen, oft nicht ohne große körperliche Anstrengung, die einer von schwerem Siechthum erst kürzlich Hergestellten lästig und verderblich seyn mußte. Sie verschmähte es, durch Vermittelung ihres Vaters Abhülfe zu suchen, und als eine dritte Person, in freundlicher Sorge um sie, dieselbe in Anspruch nahm, wußte sie jenen zu begütigen und von der Angemessenheit ihres Benehmens zu überzeugen. Man untersagte ihr den Besuch einer frommen Klosterfrau, deren verständiger, freundlicher Leitung in geistlichen Dingen sie bisher sich erfreut hatte, und als sie dieses Verbot zu übertreten sich für befugt hielt, hatte sie die härtesten Ausbrüche des Zornes ihrer Schwiegermutter und ihres Gemahls zu erdulden. Die Erbitterung und der Groll Beider gegen sie wuchs durch solche Veranlassungen: jene redete selbst ihren Enkel, den nach dem Tode seines jüngeren Bruders an den Blattern einzig überbliebenen gegen sie auf, wußte das Benehmen seiner Mutter ihm als gehässig und verachtenswerth zu schildern; ihr Gemahl, so mancherlei Rücksichten und Gefälligkeiten er auch von ihr erwartete und erheischte, wies dieselben doch mit verdrießlicher Kälte zurück. Ihr erwuchs aus allem was sie hienach zu erleiden hatte, ein schwerer Zwiespalt in ihrem Innern. Bald erschien dieses Kreuz ihr als Zeichen der Liebe Gottes zu ihr, als ein Mittel sie immer inniger an sich zu ziehen; bald, bei wiederholt erlittenem bitterem Unrechte durch ihre Umgebung, als unerträglich herbe Quaal, gegen die ihre ursprünglich heftige Gemüthsart sich auflehnte. Eine jede daraus erwachsene Aufwal-

lung gegen ihre Umgebung galt dieser für eine Todsünde, und fruchtlos blieb jeder Versuch einer Rechtfertigung; ihr selbst erschien ein solcher aber auch als Auflehnen gegen die Führung der göttlichen Liebe, die dergleichen Leiden, an die eine Gewöhnung unmöglich gewesen, weil sie in stets neuer und ganz unerwarteter Art wiederkehrten, als Mittel heilsamer Heimsuchung über sie verhängt habe, um ihr Inneres gründlich zu läutern und zu heilen. Später erkannte sie auch, daß nur auf diesem Wege ihr Stolz, ihre Heftigkeit, ihre Selbstliebe habe völlig gebrochen werden können; damals meinte sie noch, durch körperliche Quaalen die ihr als Zuflucht zum Kreuze erschienen, sich zu Hülfe kommen zu müssen. Daß sie ihrer Entstellung durch die Blattern sich gefreut habe, ist schon erwähnt. Sie ließ sich gesunde Zähne ausziehen, und hegte kranke, schmerzende; sie tröpfelte geschmolzenes Blei auf ihre entblößte Haut, das jedoch ablief, ohne ihr Schmerzen zu verursachen; sie ließ Wachskerzenendchen zwischen ihren Fingern sich verzehren, abschmelzen, und den Docht dann in ihr Fleisch brennen; bei dem Versiegeln von Briefen ließ sie absichtlich brennenden Siegellack auf ihre Hand fallen und dort erkalten. Der Friede den sie durch diese Selbstquaalen zu erringen hoffte, war ihr nicht beschieden; eben so wenig gewann sie ihn in einem Frauenkloster, in das sie zu Paris sich zurückzog, wohin sie zu reisen genöthigt war, um ein bösartiges Geschwür, die Folge der lange unterdrückten Blatterkrankheit, heilen zu lassen. Nach vollendeter ärztlicher Behandlung hatte sie die Stille jenes geistlichen Hauses zu einiger Selbsteinkehr und Erholung aufgesucht; allein es kam unerwartet eine Ahnung über sie, ihr Vater (dem die Mutter vor Jahren bereits vorangegangen war,) sey schwer erkrankt, und gestorben, wie denn Beides auch, das erste durch eine an sie gerichtete Botschaft, das andere nach ihrer beschleunigten,

gefahrvollen Rückkehr sich bewährte. Noch in demselben Monate (Juli 1672) folgte auch ihre Tochter dem Großvater nach, so daß eine Reihe schwerer Schläge sie unmittelbar nach einander traf. Ihren an eingewurzelten gichtischen Übeln seit Jahren leidenden Gemahl begleitete sie noch auf einer Reise nach Orleans zu der Vermählung ihres Bruders, wo sie mit Kummer erfahren mußte, daß dessen Herz immer mehr und mehr sich von ihr abwende, während ihr Gatte, durch Krankheit gereizt, ihre liebevollen Bemühungen um ihn verdrießlich ablehnte. Sein Siechthum nahm täglich zu und wuchs bei der höchst beschwerlichen Rückreise, nach der er bettlägerig wurde und nicht wieder genas. Sie widmete sich beharrlich seiner Pflege, so hartnäckig auch seine Mutter und das mit ihr einverstandene Gesinde sie davon auszuschließen trachtete, so widerwillig der von seiner Umgebung aufgeredete Kranke ihre Dienste zurückstieß. Allein vor seinem Ende erfuhr sie noch den Trost, sein Herz umgewendet zu sehen. Als sie in seinen letzten Tagen an seinem Lager niederkniete und in aufrichtiger Demuth ihn bat: er möge ihr Alles vergeben, womit sie während ihres Zusammenlebens sich gegen ihn vergangen habe, entgegnete er mit Innigkeit: Ich habe Euch nichts zu verzeihen, ich war Euer nicht werth. So, mit einem versöhnenden Bekenntnisse, endigte eine Ehe, die ihr eine Quelle harter Prüfungen und schwerer Heimsuchungen gewesen war.

Den geistigen Zustand, den sie damals erlebte, stellt sie selber nicht in unmittelbaren Zusammenhang mit den vielen Leiden, welche die letztvergangene Zeit über sie gebracht hatte; ja ihre Berichte, die mehr mit ihren innern Erfahrungen, dem Walten Gottes in ihrer Seele, sich beschäftigen, als sie ihre äusseren Erlebnisse in genauer Folge darstellen, lassen uns in Zweifel darüber, ob die Gemüthsverdunklung, die wir bald mit

ihren eigenen Worten geschildert hören werden, erst nach dem Tode ihres Gatten entstanden sey, oder ob sie früher bereits in ihr begonnen habe. Eine gelegentliche Äusserung (Cap. XXVII Th. I) führt darauf, dieses letzte zu vermuthen, wie wir denn meist nur durch solche nebenher entschlüpfte Bemerkungen in den Stand gesetzt werden, die Zeitfolge des mit und in ihr Vorgegangenen herzustellen. Sie erzählt nämlich, daß während jenes qualvollen Zustandes sie einen frommen, angesehenen Mann um Trost angesprochen und dann ihre Bitte wieder zurückgenommen habe, weil eine innere Stimme ihr vorgehalten habe, sie dürfe das Joch, mit dem der Herr sie belaste, nicht eigenmächtig abschütteln; dabei äussert sie, ihr Gatte sey noch am Leben gewesen. Wenn sie auch damals noch nicht den letzten Schlag erfahren hatte, wird immer doch eine so tiefe und herbe Gemüthsverstimmung nicht befremden können an einer zarten, von körperlichen Leiden erschöpften, durch innere und äussere Kämpfe überreizten Frau bei einer Reihe hart nacheinander erfahrener Verluste. „Damals (sagt sie) verfiel ich in den Zustand einer sehr großen und langen Entbehrung, einer Entkräftung und gänzlichen Verlassenheit, der fast sieben Jahre auf mir lastete. Dieses Herz, zuvor mit seinem Gotte allein beschäftigt, fiel nun gänzlich seinem Geschöpfe anheim; es schien verworfen von dem Throne seines Herrn, um gleich Nebucadnezar sieben Jahre lang unter den Thieren zu leben. Ich gehörte nun ganz dem Natürlichen, doch waren meine Treulosigkeiten der Art, daß sie Güte und Tugend geschienen hätten jedem Andern als meinem Gotte, der die Tugend nicht richtet nach dem Namen den man ihr giebt, sondern nach der Reinheit und Rechtschaffenheit des Herzens das sie übt. Ein jeder Tag entfremdete mich mehr meinem Schöpfer und steigerte meine Neigung zu den Geschöpfen. Keine Bußübung, Gebet, Wallfahrt, Gelübde, half dagegen, alles

vermehrte nur das Übel. Ich fühlte eine unglaubliche Trostlosigkeit, wohl darf ich sagen, Thränen waren meine Speise, Schmerzen meine Nahrung. Hatte deine Liebe, mein Gott, meinem Herzen zuvor einen so tiefen Frieden gewährt, daß er unwandelbar schien, so erregte die Neigung zu dem Geschöpfe einen Unfrieden, eine Verwirrung in mir von solcher Stärke, daß ich ihrer Gewalt nicht zu widerstehen vermochte. Der Wunsch dir zu gefallen, mein Gott, die Furcht dir zu mißfallen, hatten bis dahin mit gleicher Kraft in mir mit einander gerungen; der Zug zu dir hin, meine höchste Glückseligkeit, von dem Mittelpunkte meines gesammten Innern aus, hatte dem Zuge meines ganzen Wesens nach dem Geschöpfe hin widerstanden. Nun aber war dieser letzte höchst fühlbar, der andere schien spurlos verschwunden. War ich allein, so vergoß ich Ströme von Thränen und sprach mit gleicher Jammerhaftigkeit wie Dürre des Herzens: ist es möglich, mein Gott, daß ich so viele Gnaden von dir empfangen habe, nur um sie wieder einzubüssen? daß ich mit so großer Inbrunst dich geliebt habe, um dich ewig zu hassen? daß deine Wohlthaten die Veranlassung meines Undanks werden sollten? daß ich deine Treue mit meiner Untreue vergölte? Ist mein Herz darum nur so lange allein von dir erfüllt gewesen, um nun so ganz leer von dir zu seyn? War es darum nur alles Erschaffenen so durchaus entleert, um jetzt so mächtiger davon eingenommen zu seyn? — Dann konnte ich aber doch an den Unterhaltungen mich nicht erfreuen, die ich fast wider meinen Willen aufsuchte. Ich hatte einen Henker in meinem Innern der mich unaufhörlich peinigte, eine Quaal in meinem Herzen, die ich denen nur verständlich machen könnte welche sie selber erfahren haben. Ich verlor alles Gebet, die Zeit über die ich pflichtmäßig dazu nahm, beschäftigte mich doch nur das Geschöpf, von Gott war ich gänz-

lich leer. Sie diente allein dazu, meinen Verlust und mein Mißgeschick mich lebhafter empfinden zu lassen, denn von diesem Bewußtseyn zerstreute mich dann nichts Anderes. Mich zu kasteien war ich ausser Stande, mein Gelüsten zu tausend Dingen erwachte, wenn ich aber ihrer genoß, fand ich keinen Geschmack daran, es blieb mir nur das Mißvergnügen mit meiner Untreue, ohne die Genugthuung die ich mir von solchem Genusse versprochen hatte. Ich weiß nicht auszudrücken was ich damals litt, noch die Treulosigkeiten namhaft zu machen die ich während jener Zeit beging. Ich glaubte verloren zu seyn; Äusseres wie Inneres waren mir auf gleiche Weise entzogen. Mein geistlicher Führer (Herr Bertot) gewährte mir keine Hülfe; Gott ließ es zu, daß er meine Briefe mißverstand, daß während meiner größesten Noth er sich von mir abwendete. — Die Armen besuchte ich nicht länger. Entweder vergaß ich es völlig, oder fand vor andern Dingen keine Zeit dazu, oder empfand einen Widerwillen dagegen, der bis zu entschiedenem Ekel sich steigerte. Mir Gewalt anzuthun, mein Widerstreben zu brechen, fand ich mich die meiste Zeit unfähig; überwand ich mich hinzugehen, so drängte es mich im Augenblicke wieder fort, mit ihnen zu reden fiel mir unmöglich, zwang ich mich dazu, so brachte ich nur unverständiges Geschwätz vor. Eben so konnte ich keinen Augenblick in der Kirche dauern. Gereichte es mir früher zur Quaal, daß mir die Zeit zum Beten gebrach, so peinigte es mich nunmehr, daß ich die Zeit hatte, und mich dort aufhalten mußte. Ich faßte, ich verstand nichts; die Messe ging vorüber, ohne daß ich Acht darauf zu geben vermochte. Oft hörte ich deren mehrere nacheinander, um das bei der frühern Versäumte durch die spätere nachzuholen, allein es wurde stets schlimmer. Zu Bußübungen hatte ich keinen Muth, wollte ich sie versuchen, so entfiel Alles meinen Händen; auch hatte Herr

Bertot sie mir ausdrücklich untersagt mit der Äusserung, ich sey ihrer nicht würdig."

Dieser Zustand der Trostlosigkeit und Gottverlassenheit wich erst im Jahre 1680 von ihr. Das Werkzeug sie davon zu befreien wurde der Barnabiter Mönch Pater la Combe, der, etwa 8 oder 9 Monate nach ihrem Genesen von der Blatternkrankheit ihr einen Brief ihres Halbbruders, des demselben Orden angehörenden Paters la Mothe gebracht und mit dem damals zuerst ein näheres Verhältniß sich angeknüpft hatte, weil ihr Gatte an dessen Geiste und seiner Unterhaltung Gefallen fand. La Combe glaubte in ihrem Antlitze eine Sammlung, eine Gegenwart Gottes zu erblicken, die ihm ausserordentlich schien, er meinte, niemals eine Frau gleich ihr gesehen zu haben; die Erfahrung von dem inneren Gebete des Herzens, in welchem sie den Frieden gefunden hatte, wurde der Gegenstand ihrer Unterhaltung, gewann ihr seinen innigen Antheil. Nach Jahren, während der Höhe jenes trostlosen Zustandes, wurde sie durch die Bitte eines Dieners in ihrem Hause, der in den Orden der Barnabiten treten wollte, veranlaßt, sich an dessen damaligen Superior, eben den Pater la Combe zu wenden. Sie entlud sich bei dieser Gelegenheit ihrer Last gegen ihn, schilderte ihm ihre Gemüthsverfassung als eine verzweifelte, als einen Fall aus der Gnade Gottes, dessen Liebesgaben sie mit dem schwärzesten Undanke vergolten habe. Wie von übernatürlichem Lichte erleuchtet, anwortete er ihr, sie irre, ihr Zustand sey der einer Begnadigten; ein Trost den sie damals noch nicht vollkommen sich anzueignen wußte, von dem jedoch ihr Herz nicht unberührt blieb. Endlich, etwa eine Woche vor dem Tage der Maria Magdalena des Jahres 1680 wurde ihr in das Herz gegeben den Pater la Combe zu bitten, er möge an diesem Tage eine Messe für sie lesen. Hatte sie zuvor schon — ihrer eigenen Äus-

serung zufolge — sich empfunden gleich einer vom Tode Erweckten, doch noch nicht aus den Leichentüchern Gelös'ten, so durchdrang sie ein neues Leben mit dem Augenblicke, wo ihre Bitte in Erfüllung ging. Sie fühlte sich um so erhabener über die Natur, je schwerer sie durch deren Last bedrückt gewesen; was sie für immer verloren zu haben meinte, wurde in gleicher Reinheit als Glanz ihr zurückerstattet, einfach und doch unermeßlich über allen Ausdruck; der Gottesfriede kam über sie, nach ihrem eigenen Ausdrucke, nicht der Friede Gottes wie sie ihn zuvor besessen, als ein Geschenk des Höchsten; sondern der Friede der in ihm selber wohnt, der nur in ihm gefunden wird.

Von hier ab begann für sie ein neuer Lebensabschnitt. Immer tiefer wurde sie von der Überzeugung durchdrungen, sie sey berufen die ihr zu Theil gewordene Gnade auch Anderen entgegenzubringen; Gott sende sie in die Welt, Zeugniß von ihm zu geben, die Bahn welche sie gewandelt auch für Andere zu ebnen, die Bahn des inneren Gebetes, den einzig richtigen Pfad zu voller Einigung mit ihm. Im Anbeginn gab sie diesem an sie ergehenden Rufe die weiteste Deutung; ihre Wirksamkeit, meinte sie, beschränke sich nicht auf das Gebiet ihrer Kirche, sie sey auch bestimmt die von ihr Abgefallenen in deren Arme zurückzuführen. Ein dunkler Drang hatte sie zuvor schon nach Genf hingewiesen, als dem künftigen Schauplatze ihres Wirkens; Vieles vereinigte sich, den Weg dahin als den von Gott vorgeschriebenen ihr zu bezeichnen. In eigenen Angelegenheiten hatte sie nach Paris zu reisen. Als sie dort bei einem ihr unbekannten Geistlichen das erstemahl beichtete, erklärte dieser gegen sie, er fühle sich im Geiste gedrungen sie zu ermahnen, daß sie Gottes ihr eröffnetem Willen nachkomme. Sie entgegnete ihm: sie sey eine Wittwe mit unerwachsnen Kindern, was

könne Gott anders von ihr verlangen, als daß sie dieselben erziehe? er aber erwiderte: selbst ihre Kinder habe sie zu verlassen um Gottes Willen zu thun. Der Pater la Combe schrieb ihr, Gott habe große Absichten mit ihr; sie deutete alles dieses auf Genf, sie wähnte sich berufen diese von der katholischen Kirche abgefallene Stadt derselben wieder zu gewinnen. Sie wollte dort eine Anstalt gründen für Solche die sich wahrhaft zu Gott bekehren und ihm ohne Rückhalt hingeben wollten; in dieser Stiftung glaubte sie das abgelegte Gelübde unbedingten Gehorsams gegen das göttliche Gebot zu lösen, ihre Bestimmung zu erfüllen. Ein frommer Dominikaner bestärkte sie in dieser Ansicht, die übereinstimmenden, freiwilligen Äusserungen mehrer von ihr fern wohnender, einander gegenseitig unbekannter Personen riethen ein Gleiches, der von ihr um Rath angegangene (Titular-) Bischof von Genf zu Gex erklärte sich billigend; sie möge sich, meinte er, einem Vereine Neubekehrter anschließen, die im Geleite ihrer Oberin nach Gex sich begeben und dort ein geistliches Haus gründen wollten. Dasselbe meinte diese Oberin, der Pater la Combe, Herr Bertot, ihr geistlicher Führer, ein bekräftigender Traum kam hinzu. Von Gex gedachte sie nach dem benachbarten Genf zu gehen, dort zunächst in der Stille mit Pflege der Kranken, mit Bereitung mehrer ihr bekannter, sicherer Heilmittel gegen dort häufiger vorkommende Übel sich zu beschäftigen, dadurch Zutrauen zu erlangen, die Herzen zu gewinnen, einen festen Boden für den Kern ihrer Wirksamkeit zu gründen. Begeistert ruft sie aus: „Ja Genf, deine Mauern werden die Wahrheit wieder aufblühen sehen die der Irrthum aus ihnen verbannt hat, auf das Glücklichste werden für dich jene schönen Worte sich bewähren die an deinem Stadthause geschrieben stehen: nach der Finsterniß das Licht; meinst du sie jetzt auch in umgekehrtem Sinne, so ist es dennoch gewiß, daß

du dereinst von dem Lichte der Wahrheit erleuchtet seyn wirst, und dein schöner St. Peters Dom der Gunst theilhaft werden wird, unsere hehren Geheimnisse in seinem Schooße zu hegen!"

Dieser innere Zug nach Genf hin sollte sich indeß nicht bewähren; sie scheint diese Stadt überhaupt nur einmahl, auf der Durchreise von Anneci nach Ger, betreten zu haben, wohin sie mit ihrer Tochter, die sie von ihren Kindern allein mit sich genommen hatte, am Tage nach dem der Magdalena (22. Juli) 1681 gelangte. Der Mangel aller Einrichtung für ihre Aufnahme die ihr der Bischof von Genf doch verheißen hatte, der Gesundheitszustand ihrer Tochter die sich an die ihr fremde Kost unterwegs nicht gewöhnen konnte und deshalb hinsiechte, eigene große Ermattung und Hinfälligkeit — alles dieses preßte ihr Thränen aus, rief ihr Zweifel hervor, versetzte sie in die trübste Stimmung. Sie wollte ihre Tochter zu den Ursulinerinnen in Tonon (am Genfersee) in die Kost geben; darüber und wegen ihres eigenen ferneren Aufenthaltes ging sie am Morgen nach ihrer Ankunft brieflich mit dem Pater la Combe zu Rathe. Dieser folgte unmittelbar einer Aufforderung des Bischofs von Genf, sie zu besuchen und zu trösten. „Als ich ihn sahe (schreibt sie) war ich erstaunt eine innere Gnadenwirkung zu empfinden, eine innere wahrhafte Mittheilung, wie ich sie bisher von Niemand erfahren hatte. Ein Ausfluß göttlicher Gnade theilte sich mir mit durch ihn aus innerster Seele und kehrte zurück zu ihm, so daß er eine gleiche Wirkung erfuhr, einer reinen, lauteren, von jedem irdischen Gefühle freien, zwischen uns hin und her wogenden Gnade, die sodann in die göttliche, unsichtbare Einheit sich verlor. Menschliches, Natürliches war nicht dabei, Alles lauterer Geist; und diese heilige, lautere Einigung, die seitdem unverrückt bestanden, ja, sich vermehrt hat, immer inniger zur Einheit fortgeschritten ist, hat keinen Augenblick die

Seele ausserhalb Gottes festgehalten oder beschäftigt, sie stets aller Bande ledig gelassen; eine Einigung, welche Gott allein wirkt, die nur unter Seelen bestehen kann die ihm angehören, frei von aller Schwachheit, aller irdischen Neigung; eine Einigung die, weit entfernt Mitleiden zu wirken mit dem Leidenden, vielmehr Freude darüber erweckt; so daß, jemehr der eine und andere durch Kreuz, Zerwürfniß, Trennung schwer heimgesucht wird, man so größere Zufriedenheit darüber empfindet; eine Einigung die zu ihrem Bestehen der leiblichen Gegenwart nicht bedarf, die weder durch diese, noch durch Abwesenheit irgend berührt wird; eine Einigung wie ich sie niemals erfahren hatte, deren tiefer Frieden aber mir Gewähr leistete für ihren göttlichen Ursprung, da sie, fern davon die Seele von Gott abzukehren, sie nur tiefer in ihn versenkte. Das Bewußtseyn um sie verscheuchte all' meine Pein, gewährte mir tiefe Beruhigung." Die geheimnißvollen Eröffnungen die der P. la Combe für sie durch unmittelbare göttliche Mittheilungen empfing, gewährten ihr jedoch über die Stelle ihres Wirkens keine genugsame Sicherheit. Gott habe Großes vor mit ihr, er bestimme sie zu dem Grundsteine eines mächtigen Gebäudes, wurde ihr verkündet, das Übrige habe sie seinem Willen anheimzugeben. Zunächst brachte sie mit Zustimmung des Pater la Combe ihre Tochter nach Tonon zu den Ursulinerinnen, ohne jedoch der Besorgnisse und Zweifel über deren Zukunft ledig zu werden. Über dem dort gewöhnlichen verderbten Französisch, dem Mangel an feiner Bildung (meint sie) werde ihre Tochter der Vorzüge ihrer bisherigen Erziehung, der Aussichten auf deren Vervollkommnung verlustig gehen. Die auch dort gewöhnliche, der Kleinen nicht zusagende Kost die sie deshalb unberührt ließ, und nur mit wenigen Löffeln schlechter Fleischbrühe sich nährte, ließ sie für deren Gesundheit, ja ihr Leben

fürchten. Die Überzeugung, nach Gottes Willen mit ihr verfahren zu seyn, konnte der erheblichen Zweifel an dem Erfolge ihres Schrittes nicht Herr werden, die Bangigkeit nicht zerstreuen vor dem Schmerze der Großmutter, wenn sie den Tod ihrer Enkelin erführe, noch vor den Vorwürfen ihrer Familie. Wäre sie in Frankreich erzogen worden, sagte sie sich, so hätte sie bei ihren glücklichen Naturgaben etwas Ausserordentliches werden können; jetzt werde sie unfähig werden zu Allem, auf keine angemessene Verbindung mehr Anspruch machen können, und sey es nicht eine Sünde sie elend hinsiechen zu lassen? Ihre Tochter dem Willen Gottes als Opfer zu bringen, wurde ihr unglaublich schwer; sie tröstete sich damit, daß durch diesen Kampf Gott sie reinigen wolle von ihrer zu menschlichen Anhänglichkeit an deren Naturgaben. Auch geschahe es, daß bald nach ihrer Wiederabreise von Tonon die Ursulinerinnen für eine dem zarten Körper ihrer Tochter angemessenere Nahrung sorgten, wodurch diese ihre Gesundheit wiedergewann.

Ihre äusseren Lebensereignisse, seit sie Frankreich verlassen hatte, bis zu ihrer Rückkehr dahin, lassen in wenige Zeilen sich zusammenfassen, ja, es ist nothwendig, daß es geschehe, damit durch die mannichfachen, verworrenen Einzelheiten, die ihre Gedenkblätter darüber aufbewahrt haben, und die doch häufig nur Personen betreffen die lediglich in äusseren, vorübergehenden Beziehungen zu ihr standen, das Gesammtbild ihres Wirkens nicht getrübt werde, das diese Blätter in möglichster Reinheit wiedergeben möchten, und das wesentlich auf der innern Entwicklung ihres Geistes beruht. Diese lehnte sich mehr an das unruhige Wanderleben im Allgemeinen, das nunmehr für sie begann, als an ihr Verweilen an dem einen oder dem andern Orte, es darf also genügen, den Kreis zu bezeichnen, innerhalb dessen ihre Pilgerschaft sich bewegte. Zunächst blieb sie

eine Zeit lang zu Ger auf französischem Boden bei den in engerer Gemeinschaft zusammenlebenden neubekehrten Katholikinnen. Wenig zufrieden mit diesen, zumahl sie die Verwendung ihrer vorbehaltenen Einkünfte zu Gunsten jener Gemeinschaft dringend von ihr heischten, vertauschte sie diesen Aufenthalt mit dem zu Tonon auf savoyischem Gebiete, wohin sie ihre Tochter als Kostgängerin zu den Ursulinerinnen gegeben hatte. Die in ihr erwachte Hoffnung, die Schwester eines vormaligen Protestanten, der, zum Katholicismus bekehrt, in der Nähe als Einsiedler sich aufhielt, gleich ihm zur Rückkehr in den Schooß der alten Kirche zu vermögen, trieb sie nach deren Aufenthaltsort Lausanne, wo man ihr kundgewordenes Vorhaben mit Unwillen und Verdacht ansahe, so daß sie die Stadt zu verlassen genöthigt war. Nun zog sie sich in Verborgenheit zurück, in ein abgelegenes, einsames, ärmliches Haus am Genfersee, doch auch hier konnte sie aus Besorgniß vor Verfolgung nicht lange verweilen. Schon früher war sie von ihren Verwandten aufgefordert worden, ihr Vermögen ihren Kindern und deren Vormundschaft abzutreten, unter Vorbehalt einer angemessenen jährlichen Summe für eigenen Unterhalt, auch ihrem mütterlichen Erbrechte an deren Antheilen zu Gunsten der Seitenverwandten zu entsagen. Sie hatte diesem Anmuthen nachgegeben, theils um die Besorgniß zu zerstreuen, sie möge gelegentlich für vermeintlich höhere Zwecke die künftigen Erbtheile ihrer Kinder schmälern, theils um die Ihrigen mit ihrer Entfernung aus dem Vaterlande und ihrem Pilgerleben zu versöhnen, was ihr jedoch nicht gelungen zu seyn scheint, eben so wenig als die getroffene Übereinkunft sie vor zeitweiligem Mangel sicher gestellt hat. Eine Freundin und Verehrerin, die Marquise de Prunay, lud sie ein, ihren Aufenthalt in ihrem Wohnorte Turin, bei ihr zu nehmen; deren Entfernung von dort verhinderte jedoch die Aus-

führung dieses Vorhabens. Endlich erklärte ihr der Pater la Combe, der Geist deute ihr nach Paris zurück, wo sie ihre Bestimmung erfüllen werde. Sie gehorchte und nahm den Weg über Grenoble; dahin gelangt, empfing sie unerwartet eine neue, der ersten widersprechende Eröffnung la Combe's, dort habe sie zu verweilen, dort wolle der Herr sich durch sie verherrlichen. Sie fügte sich sogleich, empfing daselbst Besuche von Personen aller Stände, übte großen Einfluß auf Layen, Welt- und Ordensgeistliche, ihr gelangen Heilungen geistiger und leiblicher Übel auf wunderbare Weise, und so glaubte sie denn endlich eine bleibende Stätte ihrer Wirksamkeit gefunden zu haben, die sie hier zum erstenmahle auch als Schriftstellerin übte. Eine früher entstandene Abhandlung über das kürzeste Mittel zum inneren Gebete zu gelangen (Moyen court) wurde hier durch Vermittlung eines Parlamentsraths, und mit Erlaubniß der geistlichen Behörde im Jahre 1683 gedruckt; ihr folgte eine spätere: les torrens, über den inneren Weg, nach dem Gleichnisse der Flüsse und Ströme, wovon sie den Namen führt; endlich Auslegungen der h. Schrift, über deren wunderbare Entstehung später zu berichten seyn wird. Ihr gesammtes Beginnen, das Ausserordentliche, eben so Einnehmende als Geheimnißvolle ihrer Erscheinung, das Befremdende mancher Äusserungen erregte Aufmerksamkeit, und erweckte ihr neben Freunden auch heftige Gegner, deren vornehmste sie selbst in den Gliedern ihrer eigenen Familie zu erblicken meinte. Der Bischof von Grenoble, sonst ihr günstig gesinnt, fand sich durch seinen Beichtvater veranlaßt ihr für einige Zeit die Entfernung aus seinem Sprengel zu empfehlen, um die wachsende Mißstimmung gegen sie zu beschwichtigen. Sie folgte seinem Rathe und zog sich zurück nach Marseille, allein auch dorthin war ein verdächtigender Ruf ihr vorangegangen, und ihres Bleibens durfte daselbst nicht seyn.

Ihr war nun die Wahl noch übrig, entweder zu ihrer indeß zurückgekehrten Freundin, der Marquise de Prunay zu gehen oder einer Einladung des Bischofs von Vercelli in seinen Sprengel zu folgen. Sie zog das Erste vor, wurde jedoch durch Umstände zu dem Andern genöthigt. Denn in Nizza fand sie keine andere Reisegelegenheit als zu Schiffe nach Genua; dort wurde sie als Französin — bei den damals zwischen Ludwig dem 14ten und dem Dogen dieses Freistaats obwaltenden Streitigkeiten — sehr übel empfangen, und konnte nur nach Vercelli gegen schwere Kosten ein Fuhrwerk auftreiben, um eine Reise anzutreten, welche durch Gefahr vor Räubern, schlechte Behandlung des Fuhrmanns, Schwierigkeit der Aufnahme in den Gasthäusern, neben körperlichen Leiden, zu den beschwerlichsten und ermüdendsten für sie gehörte. Am Abende des Charfreitags erreichte sie ihr Ziel, fand abermahls eine üble Aufnahme im Gasthofe und einen verdrießlichen Empfang bei dem in Vercelli verweilenden Pater la Combe, der befürchtete, daß das Gerücht, sie sey ihm nachgereis't, sich verbreiten und seiner dortigen Wirksamkeit Eintrag thun möge. Auch der Bischof, durch ungünstige Einflüsterungen im Voraus gegen sie eingenommen, fand durch ihre Ankunft sich nicht angenehm überrascht, doch empfing er sie höflich, und ihre Persönlichkeit söhnte ihn bald mit ihr aus, so daß er ihr seine Gunst schenkte, und sie zu Vercelli festzuhalten wünschte, um dort eine geistliche Gemeinschaft (communauté) zu gründen. Mit Grund hatte der Pater la Combe die Besorgniß gehegt, daß ihre Anwesenheit zu Vercelli in seiner unmittelbaren Nähe die früheren Verdächtigungen ihres beiderseitigen Verhältnisses wieder aufwecken werde; die Verwandten des Bischofs selbst, eifersüchtig auf die ihr von diesem erwiesene Auszeichnung begünstigten dergleichen Afterreden, wenn auch ohne Einfluß auf dessen Geneigtheit gegen sie; der Rector der

Jesuiten nahm selbst Veranlassung während der Abwesenheit la Combe's sie einer Prüfung ihrer Glaubensgrundsätze zu unterwerfen, welche sie mit bestem Erfolge bestand. Das Vorhaben des Bischofs, durch sie eine geistliche Gemeinschaft in Vercelli zu gründen, mißlang; weniger wegen der gegen sie obwaltenden Mißstimmung, als weil bei ihren fortdauernd krankhaften Zuständen die dortigen Ärzte die Luft daselbst als gefährlich, ja selbst tödlich für sie erklärten. So wurde sie auch von hier wiederum fortgetrieben. Sie trat ihre Abreise an in Begleitung des Paters la Combe, durch eine besondere Fügung, ohne Veranlassung einer- oder andererseits. Denn der Pater la Mothe zu Paris, ihr naher Verwandter, hatte diesen dahin als Prediger verlangt wegen seiner ausgezeichneten Erfolge zu Vercelli, und der Pater Vicar des Barnabitenordens war dadurch bewogen worden, ihn ihr als Geleitsmann für ihre Reise mitzugeben. Bei der Marquise de Prunay, die sie auf ihrem, jetzt nach Paris gerichteten Wege besuchte, fand sie die herzlichste Aufnahme; zu Chambery traf sie mit dem Pater la Mothe zusammen, vor dem man sie warnte, als dem hartnäckigsten Verfolger ihrer selbst sowohl als la Combe's, obgleich er gegen Beide mit geschmeidiger Freundlichkeit sich erwies. Sie erkrankte in Grenoble und fand ihren Weg dadurch gehemmt: ein dortiger Ordensgeistlicher wendete Vipern als Heilmittel gegen ihr Übel mit Erfolg an (des vipères en toutes sausses). Vergebens versuchten Freunde und Anhänger sie daselbst zurückzuhalten; sie gehorchte dem inneren Rufe der sie nach Paris trieb, obwohl überzeugt, dort das schwerste Kreuz erleiden zu müssen.

Oft hatte sie, wie wir sahen, die Art ihrer Bestimmung, wie den Ort derselben verfehlt; durch den Erfolg war es klar geworden, ohnerachtet eine innere Stimme sie auf die eine, wie

den andern ausdrücklich hingewiesen hatte, und diese Weisungen durch die Aussprüche des ihr geistig so nahe verbündeten Paters la Combe bestätigt worden waren. Man sollte glauben, dieses wiederholte Verfehlen habe gegen den göttlichen Ursprung solcher Mahnungen dauernde Zweifel in ihr aufrufen, einen fortwährenden Zwiespalt in ihrem Innern erregen müssen. Dennoch geschahe dieses nicht: die Zweifel die bei ihrer Ankunft in Gex und später in Tonon wegen der Zukunft ihrer Tochter sich erhoben, und ihr rückwärts deuteten, blieben nur vorübergehende. Sie verharrte fest im Gehorsam gegen dasjenige was ihr als göttliche Stimme erschien, und strafte eine jede dagegen sich auflehnende verständige Erwägung als Untreue. Auf das kräftigste durchdrungen von der unleugbar richtigen Überzeugung, daß Eigenwille und Selbstsucht die Wurzel alles Übels, aller Sünde seyen, war sie von je an mit höchstem Ernste bestrebt, beide in sich zu vernichten. Dahin hatte auch ihre frühere Selbstquälerei, die freiwillige Auferlegung des körperlich Schmerzhaftesten, ihrer Natur Widerstrebendsten wirken sollen; sie glaubte dadurch die ihr zu Theil gewordene unschätzbare Gabe des inneren Gebetes vor aller Befleckung beider sichern zu können, ohne zu bedenken, wie schon ohnedies ihre damaligen Lebensverhältnisse ihr vielfache Veranlassung darboten, durch innere Kämpfe sich zu läutern, und jene Feinde ihres besseren Selbst zu überwältigen. In jugendlich feuriger, krankhaft überspannter Sehnsucht nach dem Martyrium erschöpfte und verwüstete sie die Kräfte ihres Körpers, den sie als Werkzeug des Geistes gesund und jedem Kampfe gewachsen hätte erhalten sollen, so heilsam auch an sich die Übung seyn mochte, Gelüste und Widerwillen ihrer Natur zu bändigen. Eine Folge jener Entkräftung und Erschöpfung, so wie deren Zusammentreffens mit vielen herben, einander schnell folgenden, sie innerlichst ergreifenden

Verlusten war ohne Zweifel jener mehrjährige, von ihr schmerzlich beklagte Zustand der Geistesdürre und Gottverlassenheit. Zu diesen seinen Ursachen gesellte sich aber auch der Drang der mit gewaltsamer Übertreibung unterdrückten Natur nach Ruhe und Behagen, die willkührlich zurückgewiesene verständige Erwägung weltlicher Rücksichten und Verhältnisse, der Zwiespalt zwischen diesen und völliger Hingebung in den göttlichen Willen, den der einer so gewaltigen Last unterliegende, eines kräftigen Werkzeuges ermangelnde Geist spät erst zu schlichten vermochte. Dieser schweren Heimsuchung endlich erledigt, durch einen innern Ruf, wie durch das Übereinstimmen vieler von außen her an sie ergehender Mahnungen zu der Überzeugung gelangt, es sey ihr eigenster Beruf, durch das Verkünden der ihr zu Theil gewordenen göttlichen Geheimnisse auf Anderer Seelenheil zu wirken; in dem Bewußtseyn, selbst da dem Selbstwillen unterlegen zu seyn, wo sie ihn völlig habe brechen wollen, trat nun ihre früheste Überzeugung in veränderter Gestalt zwar, doch mit erhöhter Kraft wieder hervor: das Schmerzhafte und Widerstrebende sich zwar nicht selbwillig aufzuerlegen, allein in strengem unbedingtem Gehorsam gegen göttliches Gebot es willig und augenblicklich zu übernehmen, ohne irgend einem Zweifel Raum zu geben. In diesem Sinne glaubte sie selbst in jenem Hin- und Hergeworfenwerden eine besondere göttliche Begnadigung, einen Vorzug zu erkennen. „Es scheint mir (sagt sie) mein Gott, daß du mit deinen besten Freunden verfährst, wie das Meer mit seinen Wellen. Bald schleudert es sie mit Gewaltsamkeit gegen Felsen, an denen sie zerschellen, bald gegen den Sand und seinen Schlamm, worin sie versiegen müssen; dann wiederum nimmt es eine solche Woge zurück in seinen Schooß, mit um so größerer Kraft, als es zuvor mit Heftigkeit sie von sich geschleudert hatte. Die göttliche Liebe gefällt sich unendlich

darin, diejenigen die durch sie mit dem höchsten Wesen Eins geworden sind, zu steten Opfern seiner Gerechtigkeit zu machen; sie scheinen nur Brandopfer zu seyn, bestimmt, auf dem Altar der göttlichen Gerechtigkeit von den Flammen verzehrt zu werden. Ach, wie wenig dergleichen Seelen giebt es! Fast alle sind sie Seelen der Gnade, und das ist gar Viel; aber wie selten, wie groß ist es, der göttlichen Gerechtigkeit anzugehören, die sich an uns ersättigt! Die Gnade gewährt, sie theilt aus zu Gunsten des Geschöpfs, allein die Gerechtigkeit verschlingt Alles und nimmt es dahin, sie will Alles nur um ihrer selbst willen, ohne ihres Opfers dabei zu gedenken, das sie deshalb auch nicht schont. Allein sie begehrt auch freiwillige Opfer, die in dem was sie leiden, keinen andern Zweck haben als nur sie, die Gerechtigkeit Gottes." Auf das schärfste drückt sie an einem anderen Orte die Verwerfung alles Selbstwillens aus, die strenge Forderung unbedingten Gehorsams, indem sie ausruft: „lieber mit den Teufeln umgehen im Gehorsam, als mit den Engeln aus Selbstwahl!" Doch ist ihr nicht jedes Verlangen, jedes Begehren ein selbstwilliges, verwerfliches. Mehr oder minder sey es in jedem Menschen, den Augenblick gänzlichen Versenkens in Gott ausgenommen. In großen Seelen äussere es sich kaum merklich, bei andern breche es hervor mit Gewalt. Die Einen verschmachteten auf der Erde vor brennendem Verlangen, Gott zu schauen; Andere dürsteten nach dem Leiden, verzehrten sich in glühender Sehnsucht nach dem Märtyrerthum, noch Andere um des Heiles des Nächsten willen; das sey an sich lobenswerth und trefflich, aber das Versenken in den göttlichen Willen, wenn auch alles Begehren aufgebend, sey beseeligender, und verherrliche Gott um Vieles mehr. Wer nach Gottes Willen leide, begehre immerfort was ihm zu Theil geworden, Verlangen und Erfüllung gingen mit einander. „Die

Heiligen im Himmel begehren Gottes immerfort, dessen sie ewiglich genießen, doch nicht in eigensüchtigem, selbstwilligem Sinne. In dem Verlangen entsteht das gegenwärtige Gut immer aufs Neue, ihr Begehren wirkt nicht Pein und Unruhe, es steigert den Genuß, die Wonne, es ist ein Flug, ein Schritt des Geistes. Das Verlangen der Engel ist ein Vorwärtsdringen in Gott, ein ewig fortschreitendes Genießen, ein Entdecken neuer, beseeligender, entzückender Schönheiten, ohne daß in Ewigkeit jemals diese immer neuen Schätze erschöpft werden könnten, die Schätze einer uralten, sich stets verjüngenden Vollkommenheit. Was sie zu Anbeginn erkannten, werden sie immer erkennen, und doch wird in jedem Augenblicke Neues hervorquellen sie zu beseeligen, in nimmer versiegende Genüsse sie zu vertiefen. So ist das Verlangen der Engel beschaffen." — Und an einer anderen Stelle: „Die h. Katharina von Genua versichert, es sey unmöglich, daß die Seelen im Reinigungsorte (purgatoire) ihre Befreiung wünschten, es würde ein Eigenwille seyn, eine Unvollkommenheit, deren diese Seelen nicht fähig seyn könnten; sie blieben in Gottes Willen versenkt, ohne auf sich selbst zurückzugehen. Gewiß meint die Heilige hier mit dem Begehren, dessen Vorhandenseyn sie nicht zugiebt, ein selbstwillig nur auf das Wohl der eigenen Seele gerichtetes; ein solches würde hinausstreben über Gottes Anordnung wegen ihrer Seelen, ihre Ruhe trüben, sie in einen Zustand des Zwiespalts versetzen, der bei ihnen als Begnadigten unmöglich ist. Allein der innere Zug nach ihrem Mittelpunkte ist ein so gewaltiger, daß, obgleich ein friedlicher, er sie vernichten müßte, wenn göttliche Kraft sie nicht aufrecht erhielte. Ein aus Eigenwillen stammendes Verlangen ist nicht in ihnen, allein das Sehnen nach Einigung mit ihrem Urquelle ist so mächtig, daß eben hierin ihre wahre (jedoch läuternde) Quaal besteht, weil ihre Unvollkommenheit sie an dieser

Einigung hindert. So groß ist die Neigung der Seelen nach ihrem Mittelpunkte, daß alle Gewaltanstrengungen des Unbelebten zu dem seinigen zu gelangen nur ein Schatten dagegen sind. Je erhabener dieser Mittelpunkt, desto größer seine Anziehungskraft; ist nun Gott das Allervollkommenste, wie unendlich ist deshalb die seinige, und je edler die Seele, um so mächtiger der Drang dahin, wo sie ihre wahre Befriedigung findet. Nach der unaussprechlichen Macht jener Anziehungskraft, nach dem dringenden ihr entgegenkommenden Zuge der Seelen, urtheile man nun von der Pein der Seelen im Reinigungsorte, die größer und geringer ist nach Maaßgabe der Hindernisse ihrer Einigung mit Gott. Und nun erst die Quaal der Verdammten in der Hölle, eine wie undenkbar herbere, da sie von der Verzweiflung begleitet ist jemals ihrem Mittelpunkte vereinigt werden zu können, dem Endziele ihres Erschaffenseyns! Denn ewig werden sie deshalb mit unendlicher Gewalt zu Gott hingezogen, und als der Einigung mit ihm unfähig, um so gewaltsamer ewig zurückgestoßen. Und doch ist nicht der Wille Gottes der Grund der ewigen Verwerfung des verstockten Sünders, sondern sein eigner, verderbter Selbstwille. Der bußlos sterbende Sünder ist deshalb ewig verdammt, weil die Wurzel der Sünde mit seinem Tode in ihm festgeworden ist, während der Bußfertige sie zuvor ausgerottet hat, und er nur von dem daraus hervorgegangenen, an ihm haftend gebliebenen Schmutze durch das Läuterungsfeuer gereinigt werden muß. Denn mit dem Tode wird der Seelenzustand ein beharrender, während er wandelbar bleibt, so lange das irdische Leben dauert; während dessen muß der Sauerteig ausgefegt werden der aus der Selbstsucht, der Wurzel des Übels hervorgeht, was nicht ohne Schmerzen geschehen kann." Woran nun, um dem verderblichen Selbstwillen sicher zu entgehen, jene göttliche Stimme zu er-

kennen sey, der man unbedingt Folge zu leisten habe, spricht sie an einem anderen Orte ihrer Gedenkblätter aus, und daran werden wir leicht dasjenige knüpfen können, was sie über die Art ihres Wirkens auf Andere an verschiedenen Stellen derselben mittheilt: „Äusserungen des göttlichen Willens (sagt sie) oder Offenbarungen der Zukunft ergehen entweder unmittelbar an das Innerste der Seele (le fond) und verbreiten sich von da aus auf die Sinne und die Seelenvermögen (les puissances), oder sie gelangen an die Sinne, die Seelenvermögen, und vereinigen sich dann in dem Mittelpunkte des Daseyns. Diese, die sogenannten Gesichte (visions) sind dem Irrthume unterworfen, nicht aber jene. Was man durch sie empfängt, durch sie weiß, erscheint nicht wie bei jenen als etwas Ausserordentliches. Man sagt und schreibt, was man zuvor nicht wußte, man überzeugt sich, daß es Dinge seyen, an die man bisher nicht gedacht habe. Man sieht sich im Besitze eines unerschöpflichen Schatzes in seinem Innern, und denkt nicht an dieses Besitzthum, man weiß um seine Reichthümer nicht, betrachtet sie nicht. Die Vergangenheit, der Augenblick, das Zukünftige verschmelzen in ewige Gegenwart. Die Weissagung ist nicht ein Voraussehen; man hat die feste Überzeugung von der Wahrheit des innerlich vernommenen Wortes, man weiß, daß es zutreffen werde, und geschieht es, so ist man deshalb so unbekümmert als habe ein Anderer davon geredet oder geschrieben. Man gleicht (nach dem Evangelio) einem Hausvater, der aus seinem Schatze Altes und Neues hervorträgt (Matthäi XIII. 52). So war der Heimgang ihres Vaters vor Jahren ihr zu innerer Gewißheit geworden; so empfand sie einst während einer von dem Pater la Combe ihr vergönnten Zurückgezogenheit innerhalb der geistlichen Gemeinschaft, in der sie in Grenoble weilte, einen Drang zu schreiben, dem sie vergebens zu widerstehen sich mühte. Was

sie Besonderes zu schreiben habe, wußte sie nicht, allein sie empfand eine innere Überfülle, deren sie entledigt zu seyn wünschte, es war ihr zu Muthe, sagt sie, gleich einer zu milchreichen Mutter. Sie erkrankte selbst über diesem Zustande, und als der Pater la Combe sie besuchte, eröffnete er ihr, daß einer inneren Bewegung zufolge er das Schreiben ihr zur Pflicht gemacht haben würde, wenn nicht ihr leidender Zustand ihn davon abgehalten hätte. Nun entgegnete sie: „es wird mir sicherlich besser werden, wenn Ihr das Schreiben mir anbefehlt. — Aber was wollet Ihr schreiben? — Ich weiß es nicht, ich denke nicht darüber nach, ohne Untreue könnte ich keine Wahl treffen. Nun befahl er es mir (fährt sie fort) ich ergriff die Feder, noch wußte ich nicht das erste Wort dessen, was ich schreiben werde. Ich begann, und es entströmte meinem Innern mit unglaublichem Ungestüm; Alles kam aus dem Grunde der Seele (le fond), nichts davon ging durch meinen Kopf. An diese Art zu schreiben war ich damals noch nicht gewöhnt, doch ging eine ganze Abhandlung über den inneren Weg aus meiner Feder hervor, die ich nach dem Gleichnisse der Ströme und Flüsse „les torrens" nannte (1683). Nichts las ich davon wieder nach, mit Ausnahme einer oder zweier Zeilen am Schlusse, wegen eines abgebrochenen Wortes, auch glaubte ich damit schon eine Untreue (eine Selbwilligkeit) zu begehen. Mit dem Fortschreiten der Schrift wurde mir wohler, ich fühlte mich erleichtert." Eine ähnliche Erfahrung machte sie im folgenden Jahre (1684). „Du, mein Gott (sagt sie) gabst mir den Drang die heil. Schrift zu lesen. Seit geraumer Zeit las ich nicht mehr, ich fand in mir keine Leere auszufüllen, im Gegentheil eine große Überfülle. Las ich nun die Schrift, so wurde mir geheißen, die gelesene Stelle niederzuschreiben, und sodann mir unmittelbar ihre Auslegung mitgetheilt. Während ich das Gelesene nieder-

schrieb, hatte ich nicht den mindesten Gedanken über dessen Auslegung; stand jenes auf dem Blatte, so war mir gegeben, dieselbe mit unglaublicher Schnelligkeit aufzuzeichnen.*) Ehe ich schrieb, wußte ich nicht was ich schreiben werde; während ich schrieb sahe ich, daß ich Dinge aufzeichnete, um die ich niemals gewußt habe; im Fortgange der Offenbarung wurde mir die Erleuchtung zu Theil, daß ich Schätze der Weisheit und des Erkennens in mir besitze, von denen ich keine Ahnung gehabt. War Alles zu Papier gebracht, so erinnerte ich mich keines dessen, was ich niedergeschrieben hatte, kein Bild, kein Anklang blieb mir davon ꝛc. — Ich mußte aufhören, und das Schreiben wieder aufnehmen, mein Gott, wie und wann du es gebotest; auf mannichfache Weise prüftest du mich darin. Schrieb ich am Tage, so wurde ich plötzlich unterbrochen, mußte oft ein Wort zur Hälfte geschrieben lassen, und dann gabst du mir, was dir gefiel. Aus meinem Kopfe kam Nichts von dem was ich schrieb, dieser war frei, vollkommen leer; von dem was ich geschrieben, war ich vollkommen losgelös't, es war mir wie fremd. Dachte ich darüber nach, so wurde ich augenblicks gestraft; das Schreiben versagte mir, ich verblieb in völliger Albernheit, bis ich über dein Walten mit mir aufgeklärt wurde. Eben so wurde

*) Diese Raschheit des Aufzeichnens war ihrer Versicherung zufolge so groß, daß sie die Auslegung des hohen Liedes in anderthalb Tagen niederschrieb, trotz Unterbrechungen von mancherlei Art. Als sie geendet hatte, fand sich der rechte Arm durch die Anstrengung angeschwollen und steif, sie litt die Nacht hindurch heftige Schmerzen, und glaubte in langer Zeit nicht wieder schreiben zu können. Endlich entschlummerte sie und ihre Heilung gestaltete sich der Ermüdeten zu einem Gesicht. Im Traume erschien ihr eine Seele aus dem Fegefeuer mit dem Anliegen ihre Befreiung von Christo zu erbitten. Sie that es, und es schien ihr als sey ihr Gebet erhört. Um dessen noch gewisser zu werden, sprach sie zu der anscheinend Erlös'ten: ist es wahr, daß du frei wurdest, so heile meinen Arm; und augenblicklich war er geheilt und schreibfähig.

die geringste Freude an deinen Gnadenerweisungen an mir strenge geahndet. Alle Fehler, deren viele in meinen Schriften vorkommen, rühren daher, daß ich, an das Wirken Gottes nicht gewöhnt, aus Selbwillen oft eine Untreue beging; so hielt ich es meist für gerathen, wenn die Vollendung des Werkes mir befohlen war, das Schreiben fortzusetzen, während ich Zeit dazu besaß, der innere Trieb aber schon erloschen war. Aus diesem Grunde erscheinen sie sehr ungleich, doch habe ich sie gelassen wie sie sind, damit man den Unterschied des göttlichen gegen den menschlichen und natürlichen Geist daran erkenne." Wenn sie diesem Allen zufolge bei dem Niederschreiben der ihr gegebenen Offenbarungen sich nur als leidendes Werkzeug Gottes betrachtete, so fehlt es doch andererseits auch nicht an gelegentlichen Bekenntnissen, aus denen hervorgeht wie lebendig sie von dem Gegenstande, über den sie zu schreiben hatte, schon zuvor durchdrungen war, und daß das Aufgezeichnete von dem sie früher nicht gewußt, nicht immer erst in dem Augenblicke des Aufzeichnens ihr gegeben wurde, um dann aus ihrem Bewußtseyn spurlos wieder zu verschwinden. So erzählt sie: „ehe ich über das Buch der Könige schrieb von Allem was David betrifft, kam ich in so innige Gemeinschaft mit diesem heiligen Patriarchen, daß ich seiner Mittheilungen genoß als sey er gegenwärtig. Nicht in Erscheinungen, Bildern und dergleichen, denn davon war meine Seele weit entfernt, sondern auf göttliche Weise, in unaussprechlicher Stille, bei vollkommener Wesenheit. Ich erfuhr wie er geartet sey, die Größe der Gnade deren er theilhaft geworden, Gottes Führung mit ihm, alle Einzelheiten der Zustände durch die er hingegangen war; daß er ein lebendiges Bild Christi sey, ein auserlesener Hirte Israels. Es schien mir, daß alles was der Herr mir thue, und mich thun lasse um der Seelen willen, in Gemeinschaft seyn

werde mit diesem heiligen Patriarchen, eben wie mit Allen, denen ein Verhältniß zu mir gegeben werde, demjenigen gleich, dessen ich mit David, meinem theueren Könige, genoß. So wurde mir offenbar, daß mir bestimmt sey, Christum, das göttliche Wort, in die Seelen zu tragen. Jesus Christus stammt von David, nach dem Fleische."

Durch alles dieses erfahren wir nun auch, daß die unmittelbaren Mittheilungen, welche sie empfing und wovon sie hier redet, nicht eine an ihre Person allein geknüpfte Begnadigung waren, während sie, um auf Andere einzuwirken, auf das gesprochene oder geschriebene Wort beschränkt geblieben wäre. Schon bei demjenigen was sie über ihr erstes Wiedersehen mit dem Pater la Combe, und das von ihr damals Empfundene sagt, finden wir Andeutungen davon; vollständiger spricht sie sich aus darüber bei dem Berichte über eine schwere Krankheit, auf die wir später zurückkommen, durch die ihr ohnehin zartes und lebhaftes Ahnungsvermögen zu einer seltenen Höhe gesteigert wurde. „In dieser Krankheit (sagt sie) erfuhr ich, daß zwischen den Seelen die dem Herrn angehören noch eine andere Mittheilung stattfinde, als durch das Wort: durch ein unaussprechliches Stillschweigen mit dem der Herr unaufhörlich in unseren Herzen wirkt. So lernen wir in diesem Leben bereits die Sprache der Engel kennen; in dieser Weise geschehen die Mittheilungen der h. Dreieinigkeit an die Seeligen; eben so dieser unter sich, im Hin- und Herwogen eines gegenseitigen Mittheilens und Aufnehmens. Hierin wurde mir das Geheimniß der geistlichen Erzeugung und Mutterschaft kund, die Art wie der h. Geist die Seelen in ihm fruchtbar macht, indem er ihnen die Gabe verleiht, Anderen das von ihm an sie ergangene Wort mitzutheilen. Dieses meint Paulus, wenn er von dem Zeugen in Jesu Christo redet, in Ängsten gebären,

bis Christus in den (geistigen) Kindern eine Gestalt gewinne (Gal. IV. 19); in diesem Sinne nennt er (Philem. 10) den Onesimus seinen Sohn, den er gezeuget habe in seinen Banden. In solcher Art wurden mir — in der Nähe und Ferne, bekannter und unbekannter Weise — viele Kinder zu Theil: wahrhafte, deren Trieb sie lehrt, in Schweigen zu erwarten, was Gott mir für sie mittheilt; so erkenne ich im Schweigen ihren Mangel und ihr Bedürfen, sie empfinden lebhaft die ganze Fülle dieser Mittheilungen, und haben sie die Art derselben einmahl erfahren, so ist jede andere ihnen zur Last. Muß ich der Rede oder Schrift mich bedienen, so geschieht es nur wegen der Schwachheit der Seelen, weil sie entweder nicht reif genug sind für innere Mittheilung, oder noch mit Nachsicht behandelt werden müssen, oder weil es um äussere Dinge sich handelt. In diesem unaussprechlichen Schweigen geschehen die Mittheilungen des Herrn an seine Vertrautesten; in diesem Sinne lag Johannes an der Brust des Heilandes bei dem Abendmahl; so ergoß er sich in ihn, und eröffnete ihm seine tiefsten Geheimnisse, ehe er durch das heilige Mahl sich selbst ihm mittheilte; in solchen innigsten Ergießungen wird er nur von denen erkannt, denen es gegeben ist Gottes Kinder zu werden. Dieses bewundernswerthe Mysterium vollzog sich am Fuße des Kreuzes, als Christus zu Johannes sprach: Siehe, das ist deine Mutter, und zu Maria: siehe, das ist dein Sohn. Er verkündete ihm damit, es sey sein Wille, daß er von nun an durch die h. Jungfrau empfange, was er bis zu seinem Tode unmittelbar durch ihn empfangen habe, und dieser offenbarte er, ihr sey gegeben in kindlicher Weise dem Johannes sich mitzutheilen, und durch ihn der gesammten Kirche" rc. Um weniges später fährt sie dann fort: „Jene rein geistige Mittheilung Jesu Christi ist die Speise, wodurch das Innerste der Seele genährt wird (soutien foncier);

die Seelen schmecken, sie erfahren darin die völlige Stillung ihres Bedürfnisses. Solcher reinen göttlichen Mittheilungen, solcher Ausströmung jenes Borns lebendigen Wassers das in das ewige Leben quillet, war ich häufig so voll, daß ich ausrufen mußte: gieb mir Herzen o Herr, damit ich meiner Fülle mich entleere, sonst muß ich den Geist aufgeben! Denn zuweilen geschahen diese Ergießungen der Gottheit in den Mittelpunkt meiner Seele mit solcher Lebhaftigkeit und Macht, daß sie mich leiblich erschütterten und ich krank davon wurde. Nahten sich mir nun Kinder des Geistes, die mir Gott gegeben, so wurde ich nach und nach erquickt, und sie, eben wie später mir zugetheilte Kinder in denen die Gnade bereits mächtig wurde, empfanden dann eine unbeschreibliche Fülle derselben, und eine Gabe des Gebetes, die nach dem Maaße ihrer Erweckung ihnen mitgetheilt wurde. Im Anbeginn waren sie darüber sehr verwundert, bis sie in der Folge durch die Erfahrung dieses Mysterium erkannten, und dann ein großes Bedürfniß nach mir empfanden. Wurde ich von ihnen nothwendig getrennt, oder kannte ich sie nicht, als niemals mit leiblichem Auge Gesehene, so gingen solche Mittheilungen dann in die Ferne. Solch eine große, keiner anderen vergleichbare Gottesfülle war es, womit der Engel die h. Jungfrau begrüßte; eine so vollkommene, daß sie ausströmt und ewiglich ausströmen wird in alle Auserwählte durch ihre geheiligte Herrscherin (reine hiérarchique); in diesem Sinne gehen alle Gnaden die Gott den Menschen giebt durch Maria. Welchen Reichthum empfindest nicht du, die du allen mittheilst, der erste Behälter bist, dessen überströmende Fülle in Anderer Seelen Alles ergießt dessen sie bedürfen. O bewundernswerthes Reich der Heiligkeit, mit diesem Leben beginnend, um in Ewigkeit fortzudauern! Ja, unter den Heiligen wie unter den Engeln giebt es eine heilige Ordnung (hiérarchie); die-

jenigen, die in ihrem Übermaaße als Leiter gedient haben zu Besprengung anderer Seelen, werden ewiglich in solcher heiligen Ordnung dazu berufen seyn. So ist Maria, die heilige Eva, Mutter aller Lebendigen; ihre Fülle und Überschwenglichkeit ergießt sich in alle begnadigten Seelen, nach dem Maaße ihrer Empfänglichkeit, ihrer Ausdehnung! — Über diese geistige Mutterschaft, deren höchste Blüte sie in Maria erkennt, ging ihr ein neues Licht auf, als sie auf dem Wege nach Grenoble sich befand. Sie trat in ein Kloster der Nonnen von der Heimsuchung, und dort fiel ein Bild ihr in die Augen, Christum vorstellend im Garten Gethsemane, zu dem Vater betend, mit den Worten: „Vater, wenn es möglich ist, so gehe dieser Kelch vorüber, doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe.“ Sie erkannte sogleich, daß diese Worte an sie gerichtet seyen, und opferte dem Willen Gottes sich auf; sie riefen ihr zugleich das Leiden des Erlösers und was sich dabei begab in das Bewußtseyn, knüpften sich an die eben mitgetheilte Betrachtung, leiteten ihren Geist auf die höheren Fügungen in ihrem eigenen Leben. „Dort (sagt sie) erfuhr ich, daß unter so vielen guten und begnadigten Seelen die der Herr mir zugeführt, einige nur gleich Pflanzen mir zur Pflege anvertraut seyen, bei denen ich fühlte, der Herr verlange nicht von mir den höchsten Antheil für sie. Die Lage ihres Gemüthes kannte ich, allein eine unbedingte Macht über sie empfand ich nicht, sie gehörten mir nicht eigends an. Da lernte ich die wahre Mutterschaft erst kennen. Die Anderen waren mir gleich Kindern gegeben, es kostete mich stets etwas um sie, über ihre Seele und ihren Leib besaß ich die Herrschaft. Unter ihnen waren einige treu, ich wußte, daß sie es seyn würden, sie waren Eines mit mir in der Liebe. Andere wankten in der Treue; von einigen erkannte ich, daß sie nimmer umkehren würden von ihrem Abfall, und sie

wurden mir entrissen, bei den übrigen blieben es nur Verirrungen. Allein um die Einen wie die Anderen litt ich unbeschreibliches Herzweh, als würden sie mir aus dem Inneren gerissen. Nicht ein Weh der Art, wie man es gewöhnlich so zu nennen pflegt; es war ein gewaltsamer Schmerz an der Stelle des Herzens, ein geistiger freilich, allein von solcher Heftigkeit, daß ich aus allen Kräften schreien und das Bett hüten mußte. Nahrung konnte ich alsdann nicht zu mir nehmen, ich mußte von diesem seltsamen Weh mich zerfleischen lassen, mit dem ihr Abfall sie aus meinem Herzen riß. Daran erfuhr ich, daß alle Auserwählte aus Christi Herzen hervorgehen, daß er mit unnennbaren Schmerzen auf dem Calvarienberge sie gebar. Deshalb wollte er, daß sein Herz auch äusserlich geöffnet werde, um anzudeuten, daß dieses die Quelle sey, aus der die Erwählten hervorgingen. O Herz, das du uns geboren, in dir werden wir eine ewige Heimath finden! — Unter so vielem Volke das dem Herrn nachfolgte, hatte er wenige wahrhafte Kinder, deshalb sagte er zu seinem Vater: ich habe deren Keinen verloren die du mir gegeben hast, ausser dem Kinde der Verdammniß; damit aussprechend, daß er keinen seiner Jünger verlieren werde, trotz ihrer Verirrungen, ja nicht einen Jener, die er auf Golgatha gebären werde durch Öffnung seines Herzens." — Auch an anderen Stellen ihrer Gedenkblätter erwähnt sie der Einwirkungen derer auf sie, mit denen sie in inniger geheimnißvoller Geistesverbindung lebte, oder die ihrer besonderen Pflege eigends befohlen waren. „Dem Pater la Combe (sagt sie) theilte ich alles mit was der Herr mich hieß, mochte er darüber unzufrieden seyn oder nicht, mochte er mir darüber Stolz, Eigensinn, Mangel an Erleuchtung vorwerfen. Wie es ihn berührte, wußte ich allezeit, mochte er noch so sehr es mir zu verbergen suchen,

mochte ich noch so entfernt von ihm seyn. Ich empfand es auf eigenthümliche Weise, als sey ich mit mir selber entzweit, mehr oder minder schmerzlich nach der Größe unseres Auseinandergehens; minderte sich dieses oder wich es gänzlich, so fühlte ich mich erleichtert, auch bei der größten räumlichen Entfernung von ihm. Er seinerseits fand sich mit Gott entzweit, wenn er es mit mir war; oft hat er es mir gesagt oder geschrieben, und ich wiederhole hier seine eigenen Worte: wenn ich mit Gott gut stehe, so auch mit Euch; stehe ich mit ihm schlecht, so auch mit Euch. — Mit äusserster Gewaltsamkeit traten die Wirkungen eines solchen inneren Zusammenhanges hervor in dem Verhältnisse zu einer Dienerin, die zu den ihr besonders Befohlenen gehörte. „Wenn dieses Mädchen am meisten sich Gott widersetzte, und sich mir näherte, so verbrannte sie mich; wenn sie mich berührte, empfand ich einen so seltsam stechenden Schmerz, daß das Brennen irdischen Feuers kaum ein Schatten davon gewesen seyn würde. Zuweilen, wenn ich diese Pein nicht mehr ertragen konnte, bat ich sie sich zurückzuziehen, gewöhnlich aber ließ ich mich brennen mit unsäglichem Weh. Ich hatte unbedingte Gewalt über ihren Leib und ihre Seele. Wie übel sie sich befinden mochte, wenn ich ihr befahl geheilt zu seyn, so war sie es, wenn ich ihr sagte: sey in Seelenfrieden, so geschahe es; wenn ich dagegen mich bewogen fühlte sie ihrer inneren Seelenquaal hinzugeben, so kam diese mit aller Heftigkeit über sie; gewöhnlich aber trug ich selber für sie diese ihre, unerhört gewaltsame Pein. — O mein Herr und Gott (ruft sie hier aus) mir scheint es, daß du einen Theil dessen mich habest lebendig erfahren lassen wollen, was du für uns Menschen erlitten hast. Durch das was ich hier erduldete, wurde mir die Größe deines versöhnenden, erlösenden Leidens einleuchtend; auch nur ein Theil desselben hätte genügt zweitausend Welten

zu verzehren. Nicht weniger als die Kraft eines Gottes war nothwendig, um diese Quaal ohne Vernichtung zu ertragen!"

In dem bisher betrachteten Theile der Aufzeichnungen jener merkwürdigen Frau mit der wir uns beschäftigen, konnten wir erkennen auf welchem Wege der Grundsatz unbedingten Gehorsams gegen den göttlichen Ruf im Innern der Seele zur Abwehr verderblicher Selbstwilligkeit allmählich in ihr sich befestigte; an welchen Zeichen sie eine solche gebietende und offenbarende Stimme als eine von Oben kommende erkannte; wie sie Begehren und Selbstwillen unterschied und so die Bahn des Heiles für sich und die nach ihrer Überzeugung von Oben ihr Befohlnen zu ebnen bestrebt war. Sie hat uns, meist durch ihr eigenes, in möglichst treuer Übertragung wiedergegebenes Wort über die dreifache Art ihres Wirkens auf die ihr anvertrauten Seelen belehrt, durch Schrift, Rede, und jenes unaussprechliche Schweigen, in welchem sie die reinste, edelste, unmittelbarste Mittheilung göttlicher Geheimnisse erkennt, und so außergewöhnlich, ja wunderbar Vieles dabei erscheint, dürfen wir doch nicht daran zweifeln, daß es ein wahrhaft in ihr Erlebtes und treu von ihr Berichtetes sey, wie denn auch die vielfachen Beziehungen auf den Inhalt der h. Schrift, und namentlich die ganz persönliche auf unsern Heiland und seine Mutter das Gepräge lebendiger, innerer Erfahrung tragen, wobei ihnen eine eigenthümliche Färbung geliehen wird durch die ganze Richtung der Kirche der die Schreibende angehörte und deren Gliedschaft sie nirgend verleugnet. Man hat ihr wohl vorgeworfen, sie wolle eine hohe Würdigkeit sich beilegen, ja, dem Erlöser und der heiligen Jungfrau sich gleichstellen; allein wir sehen deutlich in ihren Worten, daß, was sie in sich selber erfuhr, ihr erst das Geheimniß des innersten Lebens und der hohen Bedeutung jener heiligen Personen zu künden diente,

denen sie deshalb keineswegs sich an die Seite stellen wollte, weil sie in niederem Kreise ein Ähnliches erfahren hatte. Ja, ihre Gegner sind endlich zu dem Geständnisse genöthigt gewesen, eine solche Überhebung habe in ihr nicht seyn können, da sie Demuth und Niedrigkeit ja bis zur Selbstvernichtung predige. Allein wir finden nun auch Manches, das in dauernden, schweren Krankheitszuständen, wenn auch nicht seine Quelle hatte, doch das sonderbarste Gepräge durch dieselben gewann, und als schwärmerische Überspannung erscheinen muß. Sie selbst berichtet ausführlich über solche Zustände und, was ihr in denselben begegnete, hat für sie nicht mindere Wesenheit als was sie in verhältnißmäßig gesunderen Augenblicken erfuhr, ein Ausdruck den ich um so lieber wähle, da ein schleichendes körperliches Siechthum fast ihr ganzes Leben begleitete mit einer großen Reizbarkeit verbunden, so daß häufig eine geistige Erregung einen heftigen Krankheitsanfall zur Folge hatte. Da nun das in den einen und anderen Zuständen Erlebte und innerlich Erfahrene in ihrem Bewußtseyn sich nicht von einander schied, und Alles ihr gleiche Würdigkeit und Bedeutsamkeit hatte, wie dieses durch den gesammten Gang ihrer Darstellung sich ausspricht, so muß es um so schwerer fallen, hier eine Sichtung und Sonderung vorzunehmen, die nur der wohlwollenden und liebevollen Theilnahme an einer so ausserordentlichen Erscheinung gelingen kann, die es sich nicht anmaaßt wegen Einiges krankhaft Fantastischen Alles an ihr mit herber Verwerfung in das Gebiet des Irrsinns und der Verrückung zu verweisen. So erzählt sie, im Jahre 1683 habe eine Krankheit ausserordentlicher Art sie überfallen, die vom Tage der Kreuzeserhöhung (14ten September) bis zu dem der Kreuzes-Erfindung des folgenden Jahres (3ten Mai 1684) gewährt habe. „Ich gerieth (sagt sie) während dieses Siechthums unter die Botmäßigkeit

des kindlichen Erlösers (la dépendance de Jésus Christ Enfant); es geliebte dem Herrn sich mir in dem Stande seiner Kindheit mitzutheilen, die ich tragen sollte. Mit dem Ausbruche meiner Krankheit wurde er mir mitgetheilt, und daneben jene Abhängigkeit, welche diesem Stande eignet. Je weiter ich fortschritt, um so mehr wurde ich von dieser befreit, eben wie die Kinder ihr allmählich entwachsen. Das Übel begann mit einem 40tägigen Fieber, das vom Advent an Heftigkeit zunahm. Dennoch wollte der Herr daß ich am Tage seiner Geburt um Mitternacht ihn im Abendmahle empfinge. Am Weihnachtstage steigerte sich die Krankheit, das Fieber wuchs bis zum Irrereden, jener Kindheitszustand trat lebhafter hervor. In der Ecke des Auges bildete sich ein Geschwür, das mir großen Schmerz verursachte; es brach völlig auf, man senkte ein Eisen hinein bis unten an die Wange. Ohne es auszuheilen mußte man es zugehen lassen, wenn mein Körper der Operation nicht unterliegen sollte. Ich litt mit äusserster Geduld, allein gleich einem Kinde, das kaum weiß was man mit ihm vornimmt. Ich empfand zu gleicher Zeit die Stärke eines Gottes und die Schwachheit eines kleinen Kindes in seiner Abhängigkeit und Unbehülflichkeit. Der Geist Gottes war meiner so sehr Meister geworden, daß er mich Alles thun ließ nach seinem Gefallen; sein Wille war mir nicht verborgen, durch mein Inneres leitete er mich gleich einem Kinde, wie er auch mein Äusseres kindesgleich machte. Doch erschien diese Kindesgestalt nur denen, welchen es gegeben war, die Anderen sahen nichts Ausserordentliches an mir. Oft brachte man mir das Abendmahl; reichte es mir der Pater La Combe bei Abwesenheit des Beichtvaters der geistlichen Gemeinschaft, so bemerkte er und meine Vertrauten unter den Klosterfrauen, daß ich das Gesicht eines kleinen Kindes habe; oft sagte er mir: ich sehe nicht Euer Antlitz, sondern das eines Kindleins.

In meinem Innern nahm ich nur Kindesunschuld und Einfalt wahr, ich hatte kindische Schwächen, zuweilen weinte ich vor Schmerz, aber warum wußte ich nicht. Ich spielte und lachte auf eine Weise die meine Pflegerin bezauberte, und die guten Nonnen die Nichts davon erkannten, sagten es sey etwas in mir, das sie zugleich überrasche und entzücke. Allein unser Herr gab mir neben den Schwächen seiner Kindheit zugleich die Macht eines Gottes über die Seelen, so daß ein Wort von mir genügte, jenachdem es zu ihrem Heil gereichte, ihnen inneren Kampf oder Frieden zu bringen; Er wirkte durch mich, nicht ich in seinem Namen, durch sein Wort befahl und gehorchte ich zugleich." — Im ferneren Verlaufe dieser Krankheit hatte sie ein Gesicht, in welchem die Meisten unter den Späteren die über sie berichtet haben, den höchsten Grad des Irrsinns und der Verrückung erblickten, das aber, wie Alles bei schwerer, körperlicher Niederlage ihr Erscheinende in nothwendigem Zusammenhange steht mit demjenigen was sie ihr ganzes Leben hindurch beschäftigte und seine eigenthümliche Färbung durch solches Siechthum empfing. „Eines Nachts da ich vollkommen erwacht war (berichtet sie) zeigtest du mir, mein Gott, mich selbst unter der Gestalt jenes Weibes in der Offenbarung, mit dem Monde unter ihren Füßen, mit der Sonne bekleidet, zwölf Sterne auf ihrem Haupte, schwanger, und schreiend unter den Schmerzen ihres Kreisens. Du selbst hast mir dieses Mysterium gedeutet. Der Mond unter meinen Füßen zeigte an, daß meine Seele hinaus sey über Unbestand und Schwanken bei äusseren Ereignissen; die Sonne, daß ich von dir ganz umgeben und durchdrungen sey; die zwölf Sterne die Früchte dieses Standes, die Begnadigung mit seinen Gaben; die Schwangerschaft mein Erfülltseyn mit der Frucht deines Geistes, den ich nach deinem Willen allen meinen Kindern mittheilen solle, in Rede und

Schrift oder durch jenes geheimnißreiche Schweigen. Endlich bedeutete jener furchtbare Drache den Teufel, der sich eifrig mühe die gesammte Erde furchtbar zu verwüsten und diese Frucht zu verschlingen; du aber werdest sie erhalten, da ich in dir selber von ihr erfüllt sey, und sie werde nicht verloren gehen. Auch vertraue ich fest, daß trotz aller Ungewitter und Stürme Alles erhalten bleiben werde was du mich hast reden und schreiben geheißen." — Eine Verschlimmerung ihrer Krankheit, als sie fast schon von derselben sich geheilt wähnte, schreibt sie der Heimtücke und Bosheit des Satans zu. Eines Morgens um 4 Uhr erkannte sie ihn, ohne ihn jedoch zu sehen; er kam hinter ihrem Bette hervor, und führte einen wüthenden Streich auf ihr linkes Bein. Vier Stunden lang war sie von großem Schauder ergriffen, dem ein heftiges Fieber folgte, dann wurde sie von Krämpfen geschüttelt, wobei die Seite wohin der Schlag geführt worden, völlig gelähmt erschien. Am siebenten Tage wuchsen die Krämpfe und setzten sich in den Eingeweiden fest, wobei das Leben die unteren Theile des Leibes verließ. Sie empfand heftige Schmerzen, es war ihr als regten sich tausend Kinder auf einmahl in ihrem Inneren; einen Zustand, diesem auch nur von Ferne nahe kommend, will sie sich nicht erinnern jemals sonst in ihrem Leben erfahren zu haben. Lange dauerte er fort mit großer Gewaltsamkeit, sie fühlte, daß das Leben um ihr Herz sich sammle, der Pater la Combe versahe sie mit der letzten Ölung. „Ich war sehr zufrieden zu sterben, sagt sie, und auch er empfand kein Leiden darüber. Wir waren in Gott auf so innige und reine Weise verbunden, daß der Tod uns nicht zu trennen, nur enger zu verbinden vermochte. Bei dem geringsten Widerstande gegen Gottes Willen von seiner Seite litt ich unaussprechliche Quaal, fühlte indeß nicht die geringste Pein, wenn ich ihn von mir getrennt, gefangen, ja sterbend dachte.

So bezeigte er denn volle Zufriedenheit damit, mich sterben zu sehen, wir lachten des Augenblickes der mich mit Wonne erfüllte; denn unsere Einigung war eine ganz andere, als man wähnen möchte. Im Augenblicke des erwarteten Hinscheidens jedoch gab ihm Gott in den Sinn, seine Hand auf die Bettdecke an die Stelle des Herzens zu legen, und mit lauter Stimme, so daß alle in dem dicht erfüllten Gemache Anwesende es hörten, dem Tode zu befehlen, daß er nicht weiter vorgehe. Er gehorchte dieser Stimme. Das Herz gewann neues Leben, die Krämpfe, wie sie aus den Eingeweiden heraufgestiegen waren, drangen mit großer Heftigkeit zurück bis hin zu dem Orte wohin der Drache den Streich geführt hatte, dieser Fuß war der letzte Theil der sich belebte. Mehr als zwei Monate blieb mir noch eine große Schwäche zurück in der linken Seite, und auch da noch als ich mich schon im Stande befand zu gehen, konnte ich auf diesem Fuße mich kaum erhalten, der mich nur mit Mühe trug."

Was während der mehrjährigen Pilgrimschaft der Frau von Guyon an ihren Erlebnissen in ihrem Innern sich gestaltete, das Gepräge das ihr Einwirken auf Andere dadurch gewann, deren Seelenheil zufolge innerster Überzeugung ihr besonders empfohlen war, haben die vorangehenden Blätter zu schildern versucht. Ihre ferneren Schicksale bis zu ihrem Lebensende schließen wir daran in gedrängter Darstellung.

Nach Paris, wohin von Grenoble aus ihre Reise sich richtete, waren ihr und dem Pater la Combe ungünstige Berichte voraufgegangen.

Harlay, dem Erzbischofe von Paris, schienen beider Schriften eine Hinneigung zu enthalten zu den von Innocenz XI. nicht lange zuvor mit dem Verdammungsurtheil belegten Grundsätzen des Molinos, dem s. g. Quietismus, und dadurch ein nach-

drückliches Einschreiten gegen Beide gerechtfertigt zu seyn. Zuerst, im Jahre 1687, wurde la Combe verhaftet, mit Bezug auf seine „Zergliederung des beschaulichen Gebetes", und Anfangs in dem Kloster der Väter von der christlichen Lehre, dann auf der Insel Oleron, zuletzt dem Schlosse Lourdes in den Pyrenäen festgehalten. Im folgenden Jahre 1688 (am 29. Januar) traf auch die Guyon das Schicksal der Verhaftung, man bewachte sie in dem Kloster der Heimsuchung in der Straße St. Antoine. Die mit ihr gehaltenen Verhöre sind nicht veröffentlicht, nur soviel steht fest, daß alle gegen ihre Sitten erhobenen schweren Bezüchtigungen sich als ungegründet erwiesen; schon durch ihre persönliche Erscheinung wurden sie siegreich widerlegt. In ihrer klösterlichen Haft lernte Frau von Miramion sie kennen, eine Dame aus dem näheren Kreise der mächtigen Maintenon, fand sich von ihr angezogen, und zu einer Verwendung für sie bald gestimmt; eine Verwandtin der Guyon, Frau von Maisonfort, eine innige Freundinn, die Herzogin von Bethune, schlossen sich derselben an; sie erhielt durch das ehrenvollste Zeugniß der Klosterfrauen von der Heimsuchung ein bedeutendes Gewicht. So, nach achtmonatlicher Haft erlangte die Guyon ihre Freiheit wieder, für die sie der Frau von Maintenon persönlich ihren Dank bezeugte, und durch die Art ihres Benehmens eine für sich günstige Stimmung und warme Theilnahme derselben gewann. Seitdem bewegte sie sich in einem frommen Kreise der höheren Gesellschaft, auf deren Glieder das Anspruchlose eben wie Geheimnißvolle ihrer ganzen Erscheinung einen ungemeinen Einfluß übte; hier wurde auch Fénélon zuerst durch sie lebendig berührt.

Die Maintenon zog sie selbst nach S. Cyr, der von ihr begründeten Anstalt, las und empfahl ihre Schriften, zumahl die „Kurze Anweisung für das innere Gebet" mit großem Antheile;

ja, sie fand sich verletzt als Ludwig XIV. dem sie Mittheilungen daraus machte, dies Büchlein für Träumereien erklärte, und äusserte gegen Vertraute, er möge noch nicht weit genug fortgeschritten seyn auf dem Wege der Gottesfurcht, um den tiefen Sinn solcher Schriften fassen zu können. Dennoch wurde der erste Saame des Zweifels durch das Urtheil des Königs in ihre Seele gestreut. Sie zog ihren Beichtwater, den Bischof von Chartres, zu Rathe; dieser erhob Bedenken gegen die Verbreitung der Guyonschen Schriften, hielt selbst die Anwesenheit der Verfasserin zu St. Cyr bedenklich, und rieth zu deren Entfernung. Die Verehrung welche die Maintenon damals noch für Fénélon hegte, der sich mit Wärme für die Guyon erklärte, widerstrebte jenem verdächtigenden Ausspruche ihres Beichtwaters; sie erbat daher noch das Urtheil Bossuets (Bischofs von Meaux), der aber ein gleiches fällte; ein viel herberes noch der spätere Cardinal Noailles, damals Bischof von Chalons. Nun rieth selbst Fénélon der Maintenon, den Damen von St. Cyr das Lesen der Guyonschen Schriften zu untersagen, und deren Verfasserin von dort zu entfernen; der Guyon selbst aber empfahl er, Bossuet um die Prüfung ihrer Ansichten zu bitten. Sie war dazu bereit und legte diesem nicht allein die von ihr verfaßten Druckschriften vor, sondern alles von ihr bis dahin nur handschriftlich Aufgezeichnete, selbst die Gedenkblätter über ihre Lebensereignisse. Bossuet rieth ihr nun, sich auf das Land zurückzuziehen, und bis er die Prüfung der ihm gemachten Vorlagen beendet haben werde, aller Gespräche über inneren beschaulichen Wandel sich zu enthalten, vielmehr in Einsamkeit und Stille dort zu verweilen. Er bedurfte mehrer Monate zu dieser Prüfung, und als er dieselbe vollendet hatte, beschied er (1694) die Guyon in das Kloster zum heil. Sacrament, woselbst er Messe hielt, und ihr das Abendmahl reichte. Ihrer

Erzählung zufolge fällte er über alle ihm mitgetheilten Schriften, die Gedenkblätter über ihre Lebensereignisse mit eingeschlossen, das günstigste Urtheil, und brachte nur einen Auszug mit, in welchem 20 Punkte zusammengestellt waren, die ihm bedenklich schienen. Über alle rechtfertigte sie sich, mit Ausnahme einiger, wegen deren er mit Lebhaftigkeit in sie hineinredete, ohne zu Entwicklung ihrer Meinung ihr gehörige Zeit zu lassen. Sehr erschöpft und angegriffen kam sie von diesem Gespräche zurück, mußte mehre Tage das Bett hüten, und äusserte sich dann schriftlich gegen ihn über die angefochtenen Punkte. Sie erhielt (nach ihrer Erzählung) hierauf ein Antwortschreiben von mehr als 20 Seiten, woraus ihr hervorzugehen schien, daß nur die Neuheit der Sache und seine geringe Bekanntschaft mit den inneren Glaubenswegen, über die nur aus Erfahrung zu urtheilen sey, ihm Zweifel hervorgerufen habe. Dennoch forderte er Erläuterung und Rechtfertigung einzelner Behauptungen von ihr, welche zu geben ihr schwer, ja unmöglich fallen mußte bei der eigenthümlichen Art der Abfassung ihrer Schriften, so daß sie nur über dasjenige sich näher äussern konnte, was im Bereiche ihrer inneren Erfahrungen lag. Vornehmlich machte er das Geringhalten der äusseren Werke (actes distincts) ihr zum Vorwurfe, den sie jedoch als grundlos ablehnte. Ihrem Vortrage zufolge erbot er sich nun, ihr ein Zeugniß dahin auszustellen, daß er in ihren Schriften nichts finde, was dem reinen Glauben zuwider sey, ein Anerbieten das sie abgelehnt haben will. Nicht lange nachher erbat sie aber von der Frau von Maintenon, wegen neuer Verlästerungen über welche sie sich beklagte, eine Commission, halb aus geistlichen, halb aus weltlichen Männern gebildet, die nach vorgängiger Prüfung über ihre Sitten und ihre Lehre einen Ausspruch thun möge. Eine gemischte Commission wurde ihr abgeschlagen, da ihr sittlicher Wandel ausser

Zweifel sey, dagegen wurden zu Prüfung ihrer Lehre drei geistliche Abgeordnete ernannt, Bossuet, der Bischof von Chalons und Herr Tronson, Superior von St. Sulpiz. Während der Berathschlagungen dieser Männer zog die Guyon in das Kloster der Heimsuchung zu Meaux, im Sprengel Bossuets sich zurück. Harlay, Erzbischof von Paris, der zuvor schon über die Schriften der Guyon und des Pater la Combe ein unbedingtes Verdammungsurtheil ausgesprochen hatte, war über die Ernennung dieser Commission höchst entrüstet, die das von ihm bereits unwiderruflich Entschiedene erst abermahls prüfen sollte, und wendete allen seinen Einfluß an, den von ihm ertheilten Spruch der Verwerfung aufrecht zu erhalten. Unterdeß war Fénélon, der mit Bossuet bis dahin über die Grundsätze der Guyon sich nicht hatte verständigen können, zum Erzbischofe von Cambrai ernannt worden; zugleich wurde er den drei genannten Commissarien beigesellt, und unterzeichnete, nach einigen Erläuterungen (am 10ten März 1695) die als Ergebniß ihrer Berathungen von diesen ausgearbeiteten 34 Sätze, die einen bündigen Unterricht über die inneren Wege und eine Richtschnur enthalten sollten was man als gläubiger Christ davon zu halten habe; die Artikel von Issy genannt, nach einem dem Seminar zu St. Sulpiz gehörigen Landhause, wo die Versammlung der Commission stattgefunden hatte. Bossuet und der Bischof von Chalons machten diese Artikel in ihren Sprengeln bekannt; Fénélon unterließ eine solche Bekanntmachung, da abweichende, einer Rüge bedürfende Meinungen in dem seinigen sich nicht hervorgethan hatten; zugleich aber sprach Bossuet, ohne die Guyon zu nennen, am 16ten April 1695 das Verwerfungsurtheil aus über ihr „Kurzes Mittel“ ꝛc., ihre „Auslegung des hohen Liedes“ und „Die Regel von der Kindheit Jesu.“ Sie selbst, mit ehrenvollen Zeugnissen der Nonnen des

Klosters der Heimsuchung und Bossuets (v. 1sten Juni 1695) versehen verließ nun Meaux; glauben wir ihren Behauptungen, so konnte sie das des Bischofs erst nach manchen, von seiner Seite heftigen Verhandlungen erhalten, weil er ein ausdrückliches, schriftliches Bekenntniß der Ketzerei von ihr verlangte, das sie auszustellen sich weigerte. Später warf man ihr vor, Meaux heimlich verlassen zu haben, sie erzählt darüber Folgendes: nach Empfang jenes Zeugnisses und einem von Bossuet schriftlich genommenen Abschiede habe sie seinen Sprengel verlassen, also keineswegs ohne sein Vorwissen. Nun sey aber Frau von Maintenon mit dem Inhalte des erwähnten Zeugnisses unzufrieden gewesen, weil es nichts entscheide und die Sache nicht zu Ende bringe. Dadurch sey Bossuet veranlaßt worden ein anderes auszustellen und ihr die Rückkehr in seinen Sprengel anzumuthen; wo sie dann, nach Versicherung der Superiorin des Klosters der Heimsuchung habe gezwungen werden sollen, das erste Zeugniß zurückzugeben, und das zweite viel bedingter und ungünstiger gestellte entgegenzunehmen. Das habe sie in einem an jene Superiorin, mère le Picard, gerichteten Schreiben abgelehnt. Sie blieb nun in Paris in großer Zurückgezogenheit, allein ihre Weigerung hatte die Folge, daß sie aufgehoben, und am 27sten December 1695, obgleich sehr krank, nach Vincennes gebracht wurde. Ihre Verhaftung erfolgte auf das Andringen Bossuets; daß man sie nicht in einem Kloster unterbrachte, wird allgemein den Feinden ihrer Freunde zugeschrieben, welche diesen wehe zu thun und einen Vorwand dadurch zu finden hofften, ihnen auf noch empfindlichere Weise schaden zu können. Über ihre längere Einschließung war Bossuet, seinem eigenen Geständnisse zufolge, sehr erfreut, weil dadurch der Verbreitung ihrer Grundsätze Einhalt geschehen werde; denn sie selber hatte, auch bei ihren Verhören, erklärt, daß sie nimmer von denselben werde zurückgebracht

werden können, weil die ergangene Rüge und Verwerfung nur ihre Ausdrücke getroffen habe, nicht ihre der Kirchenlehre keinesweges widersprechende Ansicht und Gesinnung. In dieser Beharrlichkeit fanden ihre Gegner einen sträflichen Starrsinn, und hielten sich dadurch zu ihrer längeren Einkerkerung berechtigt. Wie sehr ein solcher Starrsinn ihr fern gewesen, zeigte ihr späteres Benehmen. Fénélon hatte für sie eine Unterwerfungsformel verfaßt, die er der Prüfung des Cardinals von Noailles (der nach Harlay's Tode Erzbischof von Paris geworden) und Herrn Tronsons unterwarf, der sie unzureichend fand, sie schärfer und bestimmter faßte, und das Versprechen hinzufügte, daß die Ausstellerin fortan in ihrem Wandel und ihren künftigen Schriften den Anweisungen ihres Obern, des Erzbischofs von Paris, unbedingt nachleben wolle. Die Guyon fand in dieser abgeänderten Erklärung nichts für sich Bedenkliches, und unterzeichnete sie am 28sten August 1696. Ihre völlige Freilassung wurde dadurch freilich nicht bewirkt; man brachte sie nur im October desselben Jahres nach einem kleinen Hause zu Vaugirard, wo sie mit zwei dienenden Frauen noch strenge bewacht blieb, eine Maaßregel mit der Bossuet sehr unzufrieden war. Auch genoß die Guyon dieser geringen Erleichterung nicht lange Zeit, denn auf Veranlassung der zwischen Bossuet und Fénélon ausbrechenden Zerwürfnisse, welche den heftigsten Unwillen des Königs gegen diesen letzten zur Folge hatten, wurde sie wiederum in engeren Gewahrsam in der Bastille genommen. Jene Zerwürfnisse und ihre Veranlassung bleiben nun hier in ihren wesentlichsten Zügen noch anzudeuten. Ohne Zweifel hatte Fénélon den gesunden Kern in der ganzen Richtung der Guyon vollkommen erkannt. Deutlich geht dieses hervor aus seiner Antwort (6ten März 1696) auf ein Ermahnungsschreiben der Frau von Maintenon, in welchem sie ihm seine zu

große Anhänglichkeit an die Guyon vorwirft; in dieser Antwort nimmt er die Gesinnung und wahre Meinung der viel angefochtenen Dulderin mit Wärme in Schutz, während er zugleich das dem Mißverstande Unterliegende ihrer Ausdrucksweise mit aller Schärfe hervorhebt. Bossuet, durch seine frühere Prüfung der Guyonschen Schriften und dann durch seine Theilnahme an den Verhandlungen zu Issy mit den in jenen ausgesprochenen Grundsätzen über den beschaulichen Wandel näher bekannt geworden, hatte selber eine Schrift entworfen „über die Zustände des Gebets", die, mit den Gutheissungen seiner früheren Mitcommissarien versehen, er nun auch Fénélon mit dem Anmuthen vorlegte, dieser auch die seinige beizufügen. Fénélon, um dadurch nicht mittelbar eine Mißbilligung seiner eigenen Ansichten auszusprechen, soweit sie denen der Guyon übereinstimmten, lehnte dieses Ansinnen ab, gab indeß dem Erzbischofe von Paris, dem Bischofe von Chartres und der Frau von Maintenon das Versprechen, in einer besonderen, den ersten zur Prüfung vorzulegenden Schrift seine wahren Gesinnungen öffentlich zu erklären. So entstand seine Abhandlung unter der Aufschrift: „Die Grundsätze der Heiligen über den innern Weg." Sie erhielt die vollkommene Billigung der Prüfenden, wurde von ihnen für richtig und gut erklärt: ja, Herr Pirot Doctor der Sorbonne dem Fénélon auf den Wunsch des Cardinals von Noailles das Werk noch zu besonderer Durchsicht vorlegte, erklärte es für ein wahrhaft goldnes Buch, dessen Prüfung ihn ganz entzückt habe. Demnach wurde es gedruckt, allein Bossuet war von vorn herein überzeugt, daß es großes Ärgerniß geben, und dem Quietismus Vorschub leisten werde. Auch sprach die öffentliche Meinung, ohne Zweifel durch Bossuet und seine Anhänger geleitet, bald nach seinem Erscheinen (Ende Januar 1697) selbst mit Heftigkeit dagegen sich aus. Dadurch gelangte der Zwiespalt zwischen

den beiden ausgezeichnetsten Bischöfen des Reiches zur Kenntniß Ludwigs des XIVten, der darüber in heftigen Unwillen gerieth, der durch Bossuet und die Maintenon noch mehr angefacht wurde, wiewohl diese die Überzeugung aussprach, Fénélon glaube die Religion des Geistes und der Wahrheit zu vertheidigen, er sey verblendet und irre, aber mit redlichem Herzen. Näher in das Innere dieses Streites zu dringen, ist hier der Ort nicht. Der König verbot Fénélon den Hof und verbannte ihn in seinen Sprengel. Dieser unterwarf sein Buch dem Urtheile des Papstes, der zehn Consultoren zu dessen Prüfung ernannte, von denen die Hälfte standhaft zu Gunsten des Buches stimmte, während Bossuet durch seinen Neffen, den Abbé Bossuet zu Rom sehr eifrig dessen Verurtheilung betrieb. Erst am 12ten März 1699, nach vielen Schwankungen des Papstes (Innocenz des XIIten) und großer Meinungsverschiedenheit unter den Prüfenden, nach zwei dringenden, selbst drohenden Erinnerungsschreiben Ludwigs des XIVten — der inmittelst Fénélon auch den Titel und den Gehalt eines Erziehers seiner Enkel entzogen hatte — sprach das Oberhaupt der Kirche das Verdammungsurtheil aus über das Buch Fénélons, „weil es die Gläubigen unmerklicher Weise in gefährliche Irrthümer verleiten könne, die von der Kirche bereits verworfen seyen;“ ein Urtheil, dem Fénélon in aufrichtiger Demuth sich unterwarf, von den Einen darüber hoch gepriesen, von den Andern streng getadelt.

Bossuet hatte im folgenden Jahre 1700 selber die Unschuld der Guyon vor der versammelten Geistlichkeit erklärt; sein Zweck war erreicht, sie war unschädlich geworden. Dennoch blieb sie noch länger als ein Jahr in der Bastille eingekerkert. Endlich, nach 7jähriger Haft, wurde sie auf ein Landgut ihrer Tochter verwiesen, und erhielt zuletzt die Erlaubniß nach Blois sich zu-

rückzuziehn, wo sie, durch langwieriges Siechthum verzehrt endlich am 9ten Junius 1717 nach einem langen Todeskampfe von 6 Uhr Morgens bis Abends halb 12 Uhr ihren Geist aufgab, nach dem Ausdrucke eines Augenzeugen „in großem Frieden und tiefer Stille, nachdem sie den Stand des Verlassenseyns Jesu am Kreuze getragen hatte.“ „Als man ihren Leib öffnete (fügt dieser letzte, ungenannt gebliebene hinzu) fand man im Innern keinen Theil gesund, mit Ausnahme des Herzens, wiewohl es welk war, und des Gehirnes, das dem eines Kindes glich, nur daß es etwas mehr Feuchtigkeit enthielt als gewöhnlich. Alle übrigen Theile und Eingeweide waren zerstört oder entzündet; und was bemerkenswerth ist, ihre Galle war versteinert, gleich der des h. Franziskus von Sales. Gleich jenem großen Heiligen war sie von Natur sehr lebhaft und erregbar gewesen, aber durch Gottes Gnade war sie das sanfteste Geschöpf, von wahrhaft englischer Geduld geworden, wie es bei ihren schweren und zahlreichen Krankheiten sich zeigte.“

Die geistlichen Gesänge dieser merkwürdigen Frau, durch die wir veranlaßt wurden ihre äusseren und inneren Lebensverhältnisse näher zu betrachten, entstanden zum größesten Theile während ihrer langen Gefangenschaft, und ihrer späteren Verbannung nach Blois; ja, viele derselben rühren wohl her aus ihren letzten Lebenstagen. Auch zuvor schon liebte sie es, dichtend und singend sich zu erholen, ihren inneren Erfahrungen von dem Walten Gottes in ihr durch Wort und Ton Gestalt zu geben; wir entnehmen es aus flüchtigen Bemerkungen in ihrer Lebensbeschreibung, bestimmter äussert sie sich darüber erst (Th. III. Cap. V) da, wo sie von ihrer ersten Gefangenschaft im Kloster der Heimsuchung in der Vorstadt St. Antoine zu Paris redet.

„Meine Ergötzung (sagt sie) bestand darin, meinen Zustand in Versen auszudrücken. Obgleich in enger Haft gehalten, schien meine Seele mir doch der Freiheit zu genießen wie zuvor, ja einer Freiheit weit hinaus über den ganzen Raum der Erde, die mir nur als ein Punkt erschien gegen die weite Ausdehnung meines Innern deren ich genoß. Mein Genügen war ein Genügen nicht für mich, es war in Gott allein, über alles selbstische Verlangen hinaus." Ausführlicher noch ist, was sie über ihr Dichten und Singen während ihrer Einkerkerung zu Vincennes berichtet. „Während der Zeit daß ich in Vincennes war, (schreibt sie) und Herr de la Reynie mich vernahm, genoß ich eines großen innern Friedens, wohl zufrieden mein ganzes Leben dort zuzubringen, wenn es Gottes Wille seyn sollte. Ich dichtete heilige Gesänge, welche das Mädchen das mich bediente auswendig lernte, wie sie allmählig zu Stande kamen, und so sangen wir dein Lob, o mein Gott! Ich betrachtete mich wie ein Vöglein, das du zu deiner Ergötzung in einem Käfige hieltest, und das singen mußte um seine Bestimmung zu erfüllen. Die Steine meines Thurmes erschienen mir gleich Rubinen, das heißt, ich schätzte sie höher als alle Pracht der Welt. Meine Freude gründete sich auf deine Liebe, o mein Gott, ich fand meine Befriedigung darin deine Gefangene zu seyn, wenn ich auch diese Betrachtungen nur anstellte, sobald ich heilige Lieder dichtete. Der Grund meines Herzens war von jener Freude erfüllt, die du denen schenkst die dich lieben mitten unter dem größesten Mißgeschick."

Diese Lieder wurden nach ihrem Tode gesammelt. Mir liegt eine Ausgabe derselben in vier Theilen vor, vielleicht die früheste, die fünf Jahr nach ihrem Ableben (1722) zu Cöln bei Jean de la Pierre erschien, unter dem Titel: „Geistliche Gedichte und Lieder über verschiedene, das innere Leben oder den Geist

des wahren Christenthums betreffende Gegenstände." *) Die Vorrede schildert dieselben als Werke heiliger Begeisterung im Gegensatze zu weltlichen Gedichten, die nur aus einer erhitzten Einbildungskraft hervorgingen, und ergeht sich dann (wie es scheint auf den Grund mündlicher Mittheilungen der Freunde der Verewigten) über die Art des Verfahrens der Dichterin bei Erfindung ihrer Gesänge. „Mit bewundernswerther Leichtigkeit (heißt es dort) schrieb sie dieselben nieder ohne alles Sinnen darüber. Diejenigen, die des Vorzuges genossen sie zu kennen, und ihres engeren Umganges theilhaft zu werden, unter andern einige überseeische Herren und mehrere angesehene Personen von hoher Geburt, versichern die überraschende Art gesehen und bewundert zu haben, wie sie dieselben zu Papier brachte. Ihr ganzes Verfahren bestand darin, vornehmlich seit der Zeit wo sie an das Wirken Gottes sich mehr gewöhnt hatte der ihr so Vieles zu schreiben eingab, daß sie in Augenblicken der höchsten Sammlung das erste Blatt ergriff das ihr unter die Hand kam, und darauf jene Lieder verzeichnete, nach allerhand Arten von Melodieen wie sie ihr in die Gedanken kamen, oder von ihren Freunden bezeichnet wurden; mit eben der Geläufigkeit, als sie Briefe schrieb oder in die Feder sagte, und Maaß wie Reim fanden sich vollkommen darin. Ja, sie schrieb selbst auf ihrem Krankenbette zuweilen fünf oder sechs Gesänge täglich nieder auf verschiedene Singweisen, vertheilte sie augenblicklich unter die Freunde welche sie zu besuchen kamen, und forderte diese auf mit ihr zu singen, wo es denn oft geschahe, daß dieselben die

*) Poësies et Cantiques spirituels sur divers sujets qui regardent la vie intérieure, ou l'esprit du vrai Christianisme; par Madame J. M. B. de la Mothe Guyon. Divisés en quatre volumes. [Ein Lorbeerkranz: in dessen Mitte das Wort: Vincenti (der Siegerin).] A Cologne, chez Jean de la Pierre. 1722.

Richtung ihrer Seelen darin erkannten, jeder nach dem Stande und Maaße seiner Erkenntniß. Was man am meisten bewunderte war dieses, daß sie mit gleicher Leichtigkeit ihre Gesänge auch dann niederschrieb wenn sie an ihren häufigen und schweren Krankheiten darniederlag, in der Mitte der Leiden, der Bekümmernisse, innerer und äusserer Quaalen, die nothwendig die Macht der Einbildungskraft schwächen, jedes Geistesvermögen dämpfen mußten. Sie fand einen unleidlichen Zwang in dem geringsten Nachsinnen, sie mochte nun dichten, in ungebundener Rede etwas niederschreiben oder in die Feder sagen." Nachdem sodann auf den Grund ihrer eigenen Bemerkungen über die Entstehung ihrer Werke ihre Geistesthätigkeit mit der der Propheten, Evangelisten und Apostel verglichen worden, durch deren Mund der heilige Geist geredet, deren Hände und Federn er sich als Werkzeuge bedient habe, seine heilsamen Lehren aufzuzeichnen und der Nachwelt zu überliefern; nachdem darauf hingedeutet worden, wie bei diesen kein Nachsinnen über sich selbst, kein Aufmerken auf die Weise ihrer Schreibart, noch die Stellung der Worte vorhanden gewesen, wie sie vielmehr das Wesen der von ihnen verkündigten Wahrheiten aus der Tiefe der Seele geschöpft wohin der Finger Gottes sie täglich eingeprägt habe; wie eben daher jenes Unbewußte, jene Einfalt und doch Mannichfaltigkeit ihrer Verkündigungen rühre, die mit unbeschreiblichem Zauber die Herzen zu Gott ziehe, mehr als der Prunk aller menschlichen Redekunst der nur an das Ohr rühre, und den der Wind verwehe, — nachdem alles dieses zur Sprache gebracht worden, wird fortgefahren: „Die Freunde der Dichterin, die dergleichen wiederholt erfahren, hätten Sorge getragen ihre Lieder zu sammeln, und dadurch Veranlassung gegeben zu deren gegenwärtiger Herausgabe. Man werde die erhabensten Wahrheiten des innern Lebens mit Einfachheit und wahrhaft

göttlicher Salbung darin entwickelt finden, die anmuthigsten Schilderungen der Gemüthslage einer von der höchsten Vollkommenheit entzückten Seele, der Schritte die sie zu dieser reinen Liebe gelangen lassen, der Tugenden die diesem Borne entquöllen. Um dieser gediegenen Schönheiten willen möge der Leser ihnen gegenüber unbekümmert bleiben um den gemeinen Schmuck gewöhnlicher Dichtungen. Genauigkeit und Regelmäßigkeit der Maaße, der Reime, und andere Kleinigkeiten auf die man bei weltlicher Dichtung streng halten dürfe, habe man hier nicht zu suchen. Aus Gewissenhaftigkeit sey auch daran nicht nachgebessert, sondern man habe alles so gelassen, wie es aus der Feder der Dichterin hervorgegangen sey, damit man mehr auf das Wesen der Wahrheiten achte, welche diese Dichtungen in sich schließen, als auf die Worte die ihnen als Ausdruck, als Erläuterung dienen. Zu großem Theile seyen ihre Gesänge auf weltliche Singweisen gedichtet, deren ursprüngliche Lieder man habe bezeichnen wollen, um an so viele schöne Geister die sich berücken ließen durch die Üppigkeit weltlicher Gesänge, die Einladung zu richten, daß sie ihre Neigung der Frömmigkeit zum Vortheil kehren, und die Wahrheiten und Lobpreisungen Gottes durch eben die Melodieen laut werden lassen möchten, deren so viel Andere sich bedienen um ihn zu beleidigen." So wiederholt sich denn hier was seit den Tagen der Kirchenreinigung und zumahl in deren frühesten Anfängen auf mannichfaltige Weise hervortrat, und es erscheint als innere Nothwendigkeit, daß wie damals das Kirchenlied als geistlicher Volksgesang vielfach an die Volksweise sich lehnte, hier das fromme Lied einer späteren Dichterin höheren Standes den beliebtesten Gesellschaftsgesängen, ja, den Opernarien sich anschmiegte, den Blüten des Kunstgesanges der damaligen Gegenwart. Begegnet uns doch ein Gleiches in der wenige Jahre zuvor durch die pietistisch-

mystische Regung angebahnten Abwandlung des evangelischen Kirchengesanges!

Wenn es nun hier unsere Absicht ist, von dieser Seite her die geistlichen Gesänge der frommen Dichterin zu betrachten, wir daher uns gedrungen sehen müssen, auch auf deren äussere Gestaltung sowohl für sich genommen, als in ihrer Verbindung mit der Tonkunst näher einzugehen, so befürchten wir doch nicht den Vorwurf, als wollten wir dem Wesen, dem innern Kern derselben vorübergehend, nur um jene Kleinigkeiten uns kümmern, in denen, nach den Worten der Vorrede zu unseren Gesängen, der gemeine Schmuck gewöhnlicher Dichtungen beruhe. Eine jede Betrachtung vom künstlerischen Standpunkte aus richtet sich nothwendig auf die Form, durch die und in der das Leben des Geistes sich kundgiebt und Gestalt gewinnt; was den Forscher beschäftigt, ist also keineswegs nur äusserer Schmuck, noch sind es zufällige Kleinigkeiten, über die er das Wesen vergißt, sondern dieses selber bildet den Mittelpunkt seiner Thätigkeit. Von einer anderen Seite her könnte uns der Vorwurf treffen, als sey der Gegenstand unserer Betrachtung derselben überhaupt nicht werth, eine Ansicht, die Mancher durch einen Ausspruch Voltaire's im 38sten Capitel seiner Darstellung des Jahrhunderts Ludwigs des XIVten für gerechtfertigt halten möchte, wo er von den quietistischen Wirren redet. Er sagt dort (worin wir ihm gern beistimmen) die Guyon sey keine staatsgefährliche Person gewesen, und fährt dann fort: „Ihre frommen Träumereien hätten die Beachtung des Herrschers nicht verdient; sie habe in ihrem Kerker zu Vincennes einen dicken Band mystischer Verse gedichtet, die noch elender seyen als ihre Prosa, sie habe Operngesänge darin parodirt," wo er denn 5 Zeilen eines ihrer Lieder (die Schlußstrophe des 148sten im ersten Theile) nicht

getreu anführt,*) worin sie sagt, daß die reine, vollkommene Liebe weiter reiche als man glaube, daß wenn sie beginne man nicht wisse, wieviel sie einst kosten werde: daß der Dichterin eigenem Herzen der Preis, der Lohn des Leidens unbekannt geblieben wäre, wenn es die reine Liebe nicht geschmeckt hätte. Mag der Gedanke in diesen Zeilen vielleicht nicht scharf und bestimmt genug ausgedrückt seyn, mag gegen die Form des Ausdrucks in denselben, eben wie auch in andern Liedern der Dichterin, Manches sich einwenden lassen; der Sinn dessen was sie sagen wollte ging immer dahin: „gegen das Leiden habe sie ein Gut über alle Schätzung hinaus eingetauscht," wogegen der freilich größere, aber bei unfrommem Sinne gegen sie aus Mißachtung nicht gewissenhafte Dichter rc. frostig genug und ihrer Meinung entgegen, sie sagen läßt: „hätte ich die reine Liebe nicht gekannt, so wäre mir Vincennes und Leiden unbekannt geblieben." Bei der bekannten Gesinnung Voltaire's, seinem verachtenden Hinblick auf dasjenige, was er zu verstehen unfähig war, seiner gewissenlos-oberflächlichen Behandlung desselben, werden wir daher auf sein Urtheil eben auf dem Gebiete, um das es sich hier handelt, keinen Werth zu legen haben. Die Thatsache: daß sie Operngesänge parodirt habe, ist zwar richtig, wir werden später sehen, in welchem Sinne, mit welcher Einschränkung es geschehen sey.

---

*) Die Strophe lautet in der Ausgabe von 1722:

l'Amour pur & parfait va plus loin qu'on ne pense
On ne sait pas, l'orsqu'il commence
Tout ce qu'il doit couter un jour.
Mon coeur eût ignoré le prix de la souffrance
S'il n'eût gouté le pur amour.

Voltaire citirt:

Zeile 4: n'aurait connu Vincennes ni souffrance etc.
„ 5: connu (statt gouté).

In jedem der ersten 3 Theile der nach dem Tode der Dichterin erschienenen Ausgabe ihrer geistlichen Lieder ist der Inhalt nach inneren Beziehungen übereinstimmend in drei Gruppen zusammengestellt. Die erste giebt „Unterweisungen für die Seelen, die nach einer wohlbegründeten Innerlichkeit trachten.“ Die zweite: „Stimmungen einer, des inneren Lebens theilhaften Seele je nach ihren verschiedenen Zuständen.“ Die dritte: „Gefühle und Entzückungen einer in Gott aufgegangenen, von ihm zur Hülfe des Nächsten berufenen Seele.“*) Mannichfacher, wenn auch minder zahlreich, ist der Inhalt des vierten Theiles, der in sechs Abschnitte getheilt ist. Der erste derselben bietet in 44 Liedern: „Empfindungen einer innerlich lebenden Seele den Hauptfesten des Jahres gegenüber.“ Am reichsten (mit 11 Liedern) ist hier das Weihnachtsfest bedacht, wenn wir überhaupt dieses Ausdruckes „bedacht“ uns bedienen dürfen, der eine Absichtlichkeit voraussetzt, da unsere Dichterin doch lediglich durch inneren, unbewußten Trieb geleitet wurde. Unter ihnen stehen: je eines für das Fest Johannes des Evangelisten (Nr. 12) und das der Beschneidung Christi (Neujahr) (Nr. 13); vier für das Fest der Erscheinung Christi (Epiphanias, Dreikönigsfest, Nr. 14—17), das letzte über einen Spruch des heiligen Raymund, dessen die Kirche bei Gelegenheit dieses Festes gedenkt; eines (Nr. 18) für das Fest des heiligen Märtyrers Ignatius; vier (Nr. 19—22) für den Tag der Verkündigung Maria's, „der Fleischwerdung des ewigen Wortes, des Wunders der Liebe“ unter denen eines (Nr. 21) eine Umschreibung des Lobgesanges der heiligen Jungfrau giebt. Es folgen nun: fünf (Nr. 23—27)

---

*) Der erste dieser drei Theile enthält 196, der zweite 243, der dritte 209 Lieder; unter ihnen der 2te eines, der dritte fünf, die nicht unserer Dichterin gehören, auf die wir später zurückkommen.

für den Charfreitag, eines (Nr. 28) für den großen Sabbath; vier für das Osterfest (Nr. 29—32); zwei für den Tag des heiligen Kreuzes (Nr. 33. 34), das letzte von ihnen mit Bezug auf die im Jahre 1715 am dritten Mai stattgehabte große Sonnenfinsterniß; eines (Nr. 35) auf Christi Himmelfahrt, zwei (Nr. 36. 37) auf das Pfingstfest, das letzte von ihnen eine Umschreibung der Sequenz: Veni sancte spiritus, et emitte coelitus etc. zwei für das Fest der heiligen Dreieinigkeit (Nr. 38. 39), eben so viele für das des Frohnleichnams (Nr. 40. 41), endlich je eines für das der Verklärung Christi (Nr. 42), das Fest der Engel (Michaelis, Nr. 43) und den Gedächtnißtag der seelig Verstorbenen (Nr. 44). In dem 2ten Abschnitte finden wir (Nr. 84) kurze Betrachtungen und fromme Eindrücke, geeignet für Seelen, die einen Zug zum inneren Leben empfinden; der dritte bietet eine Umschreibung des hohen Liedes, die nach dessen acht Hauptstücken in eben so viel Gruppen zusammengestellt ist, doch ohne in den Stanzen durch welche dieselben gebildet werden, an die Zahl der Verse in der Überschrift sich zu binden.*) Bis hieher reichen die für Gesang bestimmten Lieder; nur einmahl, wie wir sehen werden, kommen dergleichen ausnahmsweise noch vor. Der vierte Abschnitt stellt die 45 Gedichte die er begreift, in zwei, der Form nach unterschiedene Hälften zusammen. Die ersten 30 geben uns Ergiessungen über Gegenstände christlichen und inneren Lebens in heroischen Versen (Alexandrinern), von denen mehre auf die

---

*)

Das	1ste	Capitel	enthält	22	Strophen.
„	2te	„	„	18	
„	3te	„	„	12	
„	4te	„	„	17	
„	5te	„	„	21	
„	6te	„	„	12	
„	7te	„	„	10	
„	8te	„	„	17	

Feste des kirchlichen Jahres sich beziehen: Nr. 1 auf den Tag der Reinigung Mariens (der Darstellung Christi im Tempel), Nr. 3 auf den Charfreitag, Nr. 4 auf den Allerheiligentag, Nr. 13 auf des Herrn Auferstehung. Die übrigen 15 kürzeren Gedichte sind in zwanglose Strophen gefaßt, und auch unter ihnen finden wir Beziehungen auf bestimmte festliche Tage: auf Mariä Reinigung im 33sten; auf das geheimnißvolle Zusammentreffen der Verkündigung Mariens und des Charfreitags am 25sten März, der Fleischwerdung des ewigen Wortes, und des erlösenden Leidens des Menschensohnes, im 34sten; auf des Herrn Auferstehung mit seinen 5 Wunden, den Zeichen seines Leidens in seiner Verherrlichung, im 35sten. In dem 5ten Abschnitte, dem kürzesten unter allen, finden wir 22 Gedichte die in einer einzelnen frommen Richtung sich bewegen: Christliche Gedanken über das Leben der h. Jungfrau und die Kindheit Christi, eingefaßt durch ein, dem Gesange bestimmtes, mit keiner Nummer versehenes Einleitungs- und Schlußlied, für die eine gleiche Melodie (Taisez vous ma musette) vorgeschrieben ist. Die Dichterin schaut im Geiste die Geburt Mariens, ihre Darstellung im Tempel, erblickt sie dort still arbeitend mit anderen Jungfrauen, in deren Herzen die heiligen aus dem Borne inniger Liebe quellenden Empfindungen des ihrigen überströmen; es stellt sich ihr dann der verkündende Engel dar und der demüthige Gehorsam der Jungfrau ihm gegenüber, die Heimsuchung und Maria's begeisterter Lobgesang worin sie des Herrn überschwengliche Hoheit, ihre eigene Niedrigkeit und Nichtigkeit bekennt; und wie die Dichterin in Maria das Vorbild, die Blüthe der reinen Gottesliebe erblickt, schließt sie jedes dieser sechs ersten Gedichte mit dem Anrufe: Erringe (gewähre) mir, o Mutter der reinen Liebe, daß ich einst eingehen möge in

Jesum!*) In den folgenden Gedichten wird die Ankunft der h. Jungfrau zu Bethlehem gefeiert, die Geburt Jesu, die Engel die sie den Hirten verkündigen, die Beschneidung, die Darbringung Christi im Tempel; wir schauen ihn schlafend in seiner Wiege, dann in seiner Niedrigkeit, das Kreuz ihm zur Seite; die Anbetung der Könige wird uns vorübergeführt, die Flucht nach Aegypten, der Aufenthalt in diesem Lande, in welchem einst die Stammväter des jüdischen Volkes dem Joche harter Knechtschaft unterlagen, das Bild der heiligen Familie; endlich erscheint uns der Erlöser in einzelnen Zügen seines kindlichen Lebens: wie er Seifenblasen macht, das Haus kehrt, Holzspäne auflies't, Joseph Holz sägen, Balken herrichten hilft, endlich bei einem Nachen mit Hand anlegt, wo denn die Beziehung auf das Schifflein der Kirche nicht fern bleiben kann. Der sechste Abschnitt endlich, ebenfalls umschlossen von einem nicht mitgezählten Einleitungs- und Schlußgedichte, die aber nicht für den Gesang bestimmt sind, enthält 44 Gedichte meist geringen Umfanges: „Verschiedene Wirkungen heiliger und irdischer Liebe, in mancherley Sinnbildern dargestellt" die dann auch auf 11 Kupferplatten, deren jede 4 solcher sinnbildlicher Darstellungen in besonders abgegränzten Abtheilungen enthält, zu sinnlicher Anschauung gebracht werden. Das Mißverhältniß das bei sichtlicher Darstellung eines dichterischen Bildes niemals völlig ausbleiben wird, macht auch hier sich geltend, vielleicht nicht ganz auf so verletzende Weise wie bei den Emblematikern des früheren 17ten Jahrhunderts. Die Gedichte, mit Ausnahme von vieren, sind mit einem, zuweilen auch mit 2 Schriftsprüchen überschrieben die ihnen als Texte dienen. Wie

*) Obtenez (octroiez) moi, mère du pur amour
Que je passe en Jésus un jour.

diese Lieder alle, zumahl die der ersten 3 Theile, und die der früheren 4 Abschnitte des 4ten genau zusammenhängen mit demjenigen, was wir nach dem eigenen Berichte der Dichterin über ihre inneren Zustände auszugsweise zusammengestellt haben, brauchen wir nicht erst zu bemerken; sie spiegeln dieselben auf das lebendigste ab, sie zeigen, womit ihre Seele sich unabläßig beschäftigt.*)

Unter der Gesammtzahl von 888 Liedern, welche die 4 Theile unserer Sammlung in sich schließen, und von denen 777 bestimmt sind gesungen zu werden, befinden sich indeß sechs, die der Urheberin der übrigen nicht angehören; das 129ste im 2ten, das 25ste, 106te, 110te, 144ste, 147ste im dritten. Alle diese enthalten Fragen an die Dichterin über Gegenstände des inneren Lebens, die sie unter der folgenden Nummer durch ein Lied beantwortet, gewöhnlich von gleicher Strophe, und auf dieselbe Melodie zu singen, wovon nur zwei Fälle eine Ausnahme machen.**) Das zehnte Lied des zweiten Abschnittes im 4ten Theile, endlich das die Überschrift führt „Gott, der ganze Inhalt des Herzens (Dieu, le tout du coeur) verschmilzt zwei Strophen, die eine von Breboeuf, die zweite von unserer Dich-

---

*) Nr. 7 führt die Überschrift: La grace de l'Esprit ne sait point de lenteur. S. Ambroise.
„ 16 „ „ „ l'Amour profane vaincu.
„ 18 „ „ „ le triomphe de l'amour.
„ 34 „ „ „ Union d'amour.

**) Das 106te Lied des 3ten Theiles, einer sechszeiligen iambischen Strophe (auf die Melodie: Le beau berger Tirsis etc. zu singen) wird durch ein Lied (Nr. 107) einer 4zeiligen, ebenfalls iambischen Strophe beantwortet, auf die Weise: Si tu voulais Lisette (Taisez vous ma musette etc.). Das 144ste desselben Theiles, der so eben erwähnten 4zeiligen Strophe, und auf die letztgedachte Strophe gerichtet, wird unter Nr. 145 durch ein zwar auch vierzeiliges, doch abweichenden Strophenbaues, beantwortet, auf die Melodie: Mon cher troupeau, cherchez la plaine.

terin zu einem Ganzen, das nun dem Einen wie der Andern mit gleichem Rechte angehört.

Die Mehrzahl der Strophenformen in welche diese Gedichte sich gestalten, sind von der Dichterin nicht erfunden, sie hat ihre Dichtungen bekannten und gangbaren Maaßen angeschlossen; 16 Lieder nur lassen durch die Überschrift: „air nouveau" vermuthen, daß Inhalt und Form ihr gleichmäßig angehören. Ob auch die Melodieen? müssen wir unentschieden lassen, eben wie wir nicht wissen, wie diese gelautet haben mögen, da sie uns nicht mitgetheilt werden. Wir gehen diesen Liedern einstweilen vorüber, und wenden uns zu der überwiegenden Anzahl der übrigen, an schon vorhandene Maaße sich lehnenden, deren Singweisen durch Forschung uns theilweise noch erreichbar sind. Diese lehrt uns, daß eine Anzahl derselben aus Lulli's Opern geschöpft ist, namentlich aus dem Cadmus (1673) der Alceste (1674) dem Theseus (1675) Atys (1676) Phaëton (1683) Amadis (1684) der Grotte von Versailles (1685) Zéphir et Flore (1688) die ich hier nenne, soweit die mir zu Gebote gestandenen Mittel mich dazu befähigen. Ein anderer Theil derselben ist weltlichen Liedern ursprünglich eigen, für die ich den Namen der Gesellschaftsgesänge wähle, weil sie mit Ausnahme weniger das Gepräge des Volkstones nicht tragen, ich daher die Bezeichnung als Volkslieder absichtlich vermeide, so verbreitet jene Lieder auch in den untern Schichten der Gesellschaft damals gewesen seyn mögen. Befremden darf uns nicht, daß diese Töne zu unserer Dichterin drangen und in ihrem Gedächtnisse hafteten, so daß sie für Lieder anderer Art ungesucht sich ihr darboten. Denn obwohl sie in noch jungen Jahren, schon ihrer Richtung auf inneres Seelenleben zufolge, von Allem sich fern hielt das nur den Sinnen schmeichelte, so kam sie doch auf mancherlei Wegen ohne ihren

Willen mit diesen Gesängen und ihren Weisen in Berührung. Zunächst durch diejenigen, die ihrer Geistesrichtung feindselig gesinnt, sie absichtlich darin zu stören suchten. Auch sie selber erhebt dann gegen sich die Anklage, in späterer Zeit durch sieben Jahre ein Leben der Sinne geführt zu haben, bis am Magdalenentage **1680** die Fürbitte des Pater la Combe sie dessen erledigte; ein Leben, während welchem sie des inneren Gebetes, aller frommen Pflichten vergessend, oder nur mit Widerstreben sie erfüllend, dem Weltwesen nachgetrachtet habe, ohne doch die gewünschte Befriedigung dadurch zu finden. Zu diesen weltlüsternen Neigungen die sie sich vorwirft, gehörte wohl auch das Gefallen am Gesange, zumahl an jenen Liedweisen zärtlichen oder scherzhaften Ausdruckes, die sie späterhin ihren geistlichen Dichtungen gesellte; auch ergiebt sich, daß eben innerhalb des von ihr bezeichneten Lebensabschnittes (**1673—1680**) die Mehrzahl der genannten Opern Lulli's entstand, der durch sie auf den Gipfel seines Ruhmes gelangte, und nun erst allgemeine, mit jedem Jahre wachsende Bewunderung errang, so daß es nicht befremden darf, wenn diese Werke die Aufmerksamkeit einer begabten Freundin des Gesanges erregten. Finden wir unter den genannten Opern aber auch andere, die Lulli während einer Zeit schuf, wo unsere Dichterin ihre fromme, auf das Innere gewendete, der Welt abgeneigte Richtung wiedergewonnen hatte, wo sie in der Überzeugung einem hohen von Gott ihr angewiesenen Berufe genügen zu müssen in der Fremde herumzog, und möchten wir demnach voraussetzen, daß sie von jenen Werken nicht habe berührt werden können; so zeigt sich doch bei näherer Prüfung, daß eine Berührung dennoch nothwendig eintreten mußte, wäre sie auch nur auf einzelne Theile jener späteren Opern beschränkt geblieben.

Die Guyon nämlich kehrte im Jahre **1687** nach Paris

zurück, und weilte dort unangefochten, ja, nach der baldigen Erledigung ihrer ersten Gefangenschaft, von hochgestellten Personen geehrt und beschützt. Wenn sie nun auch dem Schauspiele, namentlich dem musikalischen, jetzt nicht mehr nachging, ja, es absichtlich mied, so lebte sie doch in der höheren Gesellschaft der Hauptstadt, deren Glieder eben damals den Verlust des in jenem Jahre hingeschiedenen, gefeierten Künstlers lebhaft beklagten, um so mehr aber an den Schöpfungen seiner letzten Jahre sich noch ergötzten, als der bis dahin frisch sprudelnde Quell dieser stets erneuten Genüsse nunmehr für sie versiegt war. So geschahe es, daß alle diese Töne dem Gedächtnisse unserer Dichterin sich dauernd einprägten. Wenn in der Einsamkeit ihres späteren Kerkers das Bild ihrer Führung ihrem Geiste vorüberging, wachten sie in mannichfachen Beziehungen in ihr auf. Zunächst erklangen sie ihr in ihrem störenden, ja, feindlichen Entgegentreten als erzwungene Zerstreuung; dann in der Sehnsucht nach ihnen, ohne daß sie die gehoffte Erquickung gebracht hätten; zuletzt in dem Umgebenseyn durch sie, ohne alle Absichtlichkeit, nur zufolge der Ereignisse, der Richtung der Zeit. Wie erklärlich, daß sie alle diese Erinnerungen, wie sie es mit ihrer eigenen Selbstigkeit und Ichheit gethan, aufzulösen strebte in die tiefe, innere Gottesliebe, die ihr Eines und Alles geworden war, alles Störende und Trübende der Vergangenheit in diesen Quell seligen Vergessens tauchend! So entstand ihr die Verbindung des Geistlichen mit dem Weltlichen, nicht als bewußtes absichtliches Streben, sondern als ein aus der Gesammtheit ihrer Gemüthsrichtung unmittelbar und nothwendig Hervorgegangenes, ohne daß sie sich Rechenschaft darüber gegeben hätte, wie denn auch in ihren Aufzeichnungen ein ausdrückliches Wort darüber nirgend zu finden ist. Ganz anders, wie wir sehen, gestaltete sich bei ihr jene Verbindung, als im

16ten Jahrhunderte bei dem Herausgeber der souter liedekens in den Niederlanden, den Umdichtungen der Knaust, Vespasius, des Freiherrn Philipp von Winnenberg und Beihelstein in Deutschland, dem Verwenden weltlicher Singweisen auf geistliche Lieder bei Neukranz, Mauritius Cramer, und anderen deutschen Dichtern des 17ten Jahrhunderts. Bei diesen war es die ausgesprochene Absicht, die weltliche Melodie durch das geistliche Gedicht zu heiligen, die Erinnerung an den Inhalt des ursprünglichen damit im Volke allmählich auszulöschen, während unsere Dichterin nur dem unbewußten Triebe ihres Innern gehorchte. Um nun zurückzukehren zu den für ihre geistlichen Lieder entlehnten Strophengattungen, an deren Erwähnung wir die vorangehende Betrachtung knüpften, so bemerken wir im Voraus, daß deren öfteres und seltneres Vorkommen zunächst allerdings auf persönlicher, unbewußter Vorliebe zu der einen oder andern beruhen wird, wir aber dennoch mit einiger Vorsicht auch eine allgemeinere Folgerung über die Beschaffenheit des französischen Liedergesanges daraus werden ziehen dürfen.

Im Allgemeinen sind der metrischen Formen unserer 777, dem Gesange bestimmten geistlichen Lieder 124: 108 entlehnte, 16 neue. Jene ersten aber gestalten sich wiederum in mehr oder weniger melodische Formen, deren Anzahl die der metrischen im Ganzen um 44 überwiegt, etwas mehr als ein Drittel derselben; alles zusammengerechnet deutet unser Buch demnach für 777 Lieder auf 168 Melodieen, die in seinem Inhaltsverzeichnisse durch die Anfangszeilen ihrer ursprünglichen Lieder bezeichnet sind. Nun werden wir zwar durch die gedruckten und gestochenen Ausgaben der Opern Lulli's, und zahlreiche Sammlungen französischer „Airs et chansons" aus verschiedenen Zeitaltern, namentlich demjenigen aus dem unsere

Lieder stammen, befähigt, einen Theil dieser Melodieen wieder aufzufinden, doch nur einen, nicht an die Hälfte der Gesammtzahl aller reichenden; etwas Genügendes über Tonart und rhythmische Bildung daraus zusammenstellen zu wollen, wäre also, abgesehen auch von der Treue ihrer Aufzeichnung, ein mißliches Vorhaben, und wir beschränken uns daher auf die Betrachtung der metrischen Formen (der Strophengattungen). Dabei ist aber im Voraus zu bemerken, daß bei deren Bestimmung allezeit nur die Betonung (Accentuation), wie überhaupt bei französischen Versen, das leitende Kennzeichen ist, nicht die Länge und Kürze der Sylben (Quantität); daß aber das Gewicht, welches einzelne derselben zufolge ihrer Reihefolge erhalten, doch wiederum in den Melodieen nicht immer mit dem Tactgewichte übereinkommt, eine völlig genügende Feststellung also schwierig bleibt.

Mit diesen Einschränkungen, unter denen alles Folgende zu verstehen ist, erscheint die iambische Form, als die zumeist vorwaltende, in hundert jener Strophenarten, während die trochaische nur in elf, die aus Zeilen der einen und andern Art gemischte nur in deren 13 vorkömmt. Betrachten wir die Gesammtheit dieser metrischen Formen nach der Zahl der darin vorkommenden Zeilen, so finden wir, daß diese von 3 bis zu 21 steigen; diese äussersten Enden in Zeilenreichthum und Armuth kommen jedes nur einmahl vor, in einerlei Gliederung ihrer Zeilen eben so auch die neun- und zwölfzeilige Form. Etwas öfter, doch auch nicht häufig, kehren die fünf-, sieben- und zehnzeilige Strophe wieder, auch begegnet uns in einzelnen Fällen die mehrmahlige Wiederholung bestimmter Zeilengliederungen derselben. So erscheint die 5zeilige Strophe in fünferlei Formen, deren eine 24mahl wiederkehrt, — eine iambische, in der zwei 8sylbige Zeilen einer 7sylbigen vor-

angehen, an welche die Folge einer 8- und einer 7sylbigen sich schließt — während von den übrigen nur eine zweimahl vorkommt, jede der anderen drei nur einmahl. Die siebenzeilige Strophe zeigt ebenfalls, der Zeilengliederung zufolge, 5 Formen, von denen zwei nur einmahl wiederkehren, eine 3te nur zweimahl sich wiederholt, und die beiden übrigen allein etwas öfter vorkommen: eine gemischte, trochaisch-iambische dreimahl (7755tr., 7.8.7 iamb.) eine rein-iambische achtmahl (998 11889). Die zehnzeilige endlich erscheint in dreierlei durchweg iambischen Formen, von denen zwei nur einmahl angetroffen werden, die dritte sich zweimahl wiederholt. Zwischen der 10- und der 12zeiligen Strophe findet sich keine 11zeilige als Mittelglied, und eben so wenig ist ein solches zwischen der 12- und 21zeiligen vorhanden, welche letzte zwischen drei iambische 4zeilige Gesätze (9,8,9,8) in denen dieselben Worte (als Kehrreime) sich wiederholen, zuerst ein ebenfalls iambisches 4zeiliges Gesätz einschiebt, das mit einer 13sylbigen Zeile beginnend, in eine 6-, 5- und 4sylbige abfällt, sodann ein fünfzeilig-trochaisches in der Folge von 8,7,7,8,7sylbigen Zeilen.

Die am häufigsten erscheinenden Formen sind aber die 4-, 6- und 8zeilige Strophe, und von mannichfacher Zeilengliederung. Der vierzeiligen Strophe gehören allein 448 Lieder des Buches an, beträchtlich mehr als die Hälfte aller, in denen wir 35 selbständige Formen, ihrer Zeilengliederung zufolge, wahrnehmen, alle, bis auf eine gemischte, (8,7 tr. 8.10) iambischer Art, von denen je eine 131-, 91-, 53-, 21-, 15-, 13-, 9-, 8-, 5- und 4mahl sich wiederholt, zwei 27- und 3mahl, 7 zweimahl, und nur 13 ganz einzeln dastehen. Reicher noch an Arten der Zeilengliederung ist die sechszeilige; es sind deren 38, darunter die Mehrzahl (29) iambische, 5 trochaische, 4 gemischte. Von diesen Formen begegnet uns je eine

55=, 24=, 9=, 6mahl; je zwei 19=, 4=, 3mahl; vier 5mahl, sieben 2mahl, und 17 stehen einzeln da. Die achtzeilige endlich läßt uns 18 selbständige Formen erkennen, 3 trochaische, 5 gemischte, 10 iambische. Eine gemischte wiederholt sich 22=, eine trochaische 11mahl; zwei iambische 5mahl; drei (eine trochaische, zwei iambische) 3mahl; vier (je eine iambische und trochaische, und zwei gemischte) 2mahl; sieben endlich (5 iambische und 2 gemischte) kommen nur einmahl vor.

Einige dieser Strophenarten von gleicher Zeilenzahl und Gliederung zeigt uns auch der Lutherische und ursprünglich französisch=Calvinische Kirchengesang, doch nur unter den 4=, 5=, 6= und 8zeiligen; die 7zeilige, in jenem ersten seit der Kirchenreinigung in so mancherlei Gliederungen heimisch, erscheint hier nur in Formen, die weder in dem einen noch dem andern angetroffen werden. *)

Unter den vierzeiligen finden wir zunächst jene Form in welcher eine acht= eine siebensylbige und iambische Zeile zweimahl mit einander wechseln; **) sie eignet im evangelischen Kirchengesange den Melodieen: „Der vom Gesetz gefreiet war" (Tucher Nr. 32) „Ich dank dir schon durch deinen Sohn" (Tucher Nr. 33) „Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein" rc. (Tucher Nr. 34), kommt aber in den geistlichen Gedichten der Frau von Guyon nur einmahl, mit einer einzigen, von mir nicht aufgefundenen Melodie vor.

---

*) a) iambische: 9 9 8 11 8 8 9.
13. 12. 12. 13. 12. 8. 9.
12 11. 12. 13. 7 6 12.
b) trochaisch: 6 5 6 5 5 6 5.
c) gemischt: 7 7 5 5 tr. 7. 8. 7. i.

**) In dem 13ten Liede des ersten Theiles, das auf die Weise: „j'avais juré plus de cent fois" gerichtet ist.

Sodann jene, in 131 Fällen sich wiederholende iambische Strophe, in der zweimahl eine 11sylbige Zeile einer 10sylbigen vorangestellt ist, und die unter neun melodischen Formen wiederkehrt,*) die theilweise noch in dem Vaterlande der Dichterin fortleben; sie eignet dem 12ten der Calvinischen Psalme (Donne secours, Seigneur, il en est heure) und dem 110ten (Le tout puissant à mon seigneur et maitre A dit ce mot, à ma dextre te sieds etc.). Auch in abweichender Zeilenstellung finden wir diese Strophe unseren Liedern und dem Calvinischen, einmahl auch dem deutsch-evangelischen Kirchengesange gemeinsam. So eignet sie dem 19ten Liede des 2ten Theiles, das gegen die eigennützige Liebe eifert (De l'intérêt chacun a de la honte) und dort auf die Weise der Quatrains de Pibrac „Petite abeille ménagère alerte" verwiesen wird, und dem 87sten der Calvinischen Psalme (Dieu pour fonder son tresseur [très sûr] habitacle Es monts sacrez a prins affection etc.) wo nun zwei 10sylbige Zeilen von zwei 11sylbigen umschlossen werden; so endlich dem 80sten Liede des 2ten Theiles, einem beschaulichen Gebete (Vous m'enseignez o mon souverain maitre etc.) das, wunderlich genug, auf die Melodie „Toute la nuit j'ai la puce à l'oreille" verwiesen wird, und dem 8ten Psalme (O nostre Dieu et Seigneur amiable) dessen Weise im

---

*) (11. 10. 11. 10.)
La jeune Iris me fait porter ses chaines etc.
D'un beau pêcheur la pèche malheureuse etc.
Gardez vous bien très aimable jeunesse etc.
Je ne saurois offrir à ma bergère etc.
Je vis en paix, mes peines sont finies etc.
La reine de Cythère.
Les folies d'Espagne
Les prés, les bois, les ruisseaux, les fontaines etc.
Un tendre amour toujours nous inquiète etc.

deutsch-evangelischen Kirchengesange auf die Abendlieder: „Der Tag ist hin, mein Jesu, bei mir bleibe" und „Die Sonn' hat sich mit ihrem Glanz gewendet" übertragen ist; in den Strophen aller dieser Gesänge stehen zwei 11sylbige iambische Zeilen zwei 10sylbigen voran. Endlich gehört hieher jene iambische Strophe, die zweimahl den Wechsel einer neun- und achtsylbigen Zeile darstellt, und in 53 unserer geistlichen Lieder erscheinend, unter drei melodischen Formen vorkommt*) deren eine die Weise der 10 Gebote des Calvinischen Psalters ist (Leve le coeur, ouvre l'oreille etc.) mit deren erster Strophe die Dichterin das 29ste Lied des 3ten Theiles von der Niedrigkeit (petitesse) und Hingebung (abandon) dem Herrn gegenüber, beginnt; eine Melodie, die dem 140sten der Calvinischen Psalme mit den 10 Geboten gemeinsam ist (O dieu donne moi delivrance de cet homme pernicieux) und mit geringer Veränderung auch bei dem deutschen Liede „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn" rc. sich wiederfindet (Tucher Nr. 102. 108). Unter den fünf Strophenarten zu 5 Zeilen in unsern Liedern findet sich nur eine welche diesen und dem deutsch-evangelischen Kirchengesange gemeinschaftlich ist, die iambische, die mit zwei 8sylbigen Zeilen beginnend, ihnen eine 7-, 8- und 7sylbige folgen läßt. In jenen erscheint sie 24mahl, unter 4 melodischen Formen,**) zum erstenmahle mit dem 6ten Liede des ersten Theiles, das Gott als den Mittelpunkt der Seele feiert; in

---

*) Außer der bald zu nennenden: Lève le coeur etc. noch:
Mon cher troupeau, cherchez (quittez) la plaine etc.
Reveillez vous, belle endormie etc.

**) Ami ne passons pas Creteil etc.
Un de nos bergers l'autre jour etc.
Le berger Tirsis est reveur etc.
Je ne me soucie plus de rien etc.

diesem letzten gehören ihr viele Lieder an, und schon im 16ten Jahrhunderte 5 Melodieen, deren eine aus dem heiligen Gesange der mährischen Brüder stammt.*) Die sechszeilige Strophe bietet uns nur eine einzige iambische, unsern Liedern mit dem Calvinischen Psalter gemeinsame Form in einem Gesätze, worin einer 9sylbigen Zeile zwei 8sylbige in einmahliger Wiederholung sich anreihen. In jenen erscheint sie 5mahl unter 2 melodischen Formen,**) zum erstenmahle in dem 22sten Liede des 2ten Theiles (Oh pur amour que l'on ignore) das die Frage erhebt, von wem die Wahrheit und die reine Liebe zurückgewiesen, von wem sie angenommen werde, wo es denn findet, daß die Scheu vor Schmach und Schmerz, ihren steten Begleitern, von Beiden zurückstoßen, daß nur ein sich selbst verläugnendes Gemüth sich ihnen willig öffne. Ein gleichgebildetes Gesätz zeigt der 58ste Psalm (Entre vous conseillers qui estes Liguez et bandez contre moi etc.). Unter den Strophen zu acht Zeilen begegnen uns zweierlei iambische Formen, die wir nicht allein in vielen Liedern des deutsch-evangelischen Kirchengesanges und einer Fülle ihnen angehöriger Melodieen antreffen, sondern auch in den Calvinischen Psalmen. Die eine zeigt den regelmäßigen Wechsel einer 8- und 7- die andere einer 7- und 6sylbigen Zeile. Jene erste erscheint in fünf geistlichen Liedern der Guyon, die auf die Singweisen von 4 weltlichen ver-

---

*) T. Nr. 144. Da Jesus an dem Kreuze stund rc.
Nr. 145. Jauchzet dem Herrn alle Land rc.
Nr. 146. In dich hab' ich gehoffet, Herr rc.
Nr. 147. In einer großen Dunkelheit rc.
(Kirchengesang rc. [der b. Brüder] 1566.)
Nr. 148. Verzage nicht o frommer Christ rc.

**) Enfarinez bien votre tête etc.
L'autre jour j'apperçus en songe etc.

wiesen werden;*) im französisch-Calvinischen Kirchengesange eignet sie dem 91sten Psalme (Qui en la garde du haut Dieu Pour jamais se retire). Im deutsch-evangelischen Kirchengesange ist sie eine der häufigst vorkommenden, wie wir denn auch im weltlichen ihr vor allen andern häufig begegnen, und bei Liedern des mannichfachsten Inhalts. So eignet sie namentlich den durch alle evangelischen Gesangbücher verbreiteten Liedern: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" ꝛc. (Tucher Nr. 328. 329) „O Herre Gott, dein göttlich Wort" ꝛc. (T. Nr. 334) „Was mein Gott will das gscheh allzeit" ꝛc. (T. Nr. 335) welches letzte seine bekannte Weise einem französischen weltlichen Liede (Il me suffit de tous mes maux etc.) verdankt; wie dagegen ein weniger bekanntes geistliches Lied von gleicher Strophe „Freut euch, freut euch in dieser Zeit" ꝛc. die seinige von einem deutschen weltlichen entlehnt hat: „Nun weiß ich eins das mich erfreut, das Blümlein auf bunter Haide" ꝛc. (T. Nr. 331).**) In gleicher Weise verhält

---

*) Joconde — Aimons sans que l'amour jaloux — Mon cher Bachus tout est perdu — Seigneur vous avez bien voulu. Die Lieder sind folgende:

III. Nr. 133. 134. Frage eines Fremden, und Antwort der Dichterin über das willige Opfer der Ich- und Selbstheit (Abandon dans la perte totale).

IV. Sect. 2. Nr. 5. Aimer Dieu et non ses dons.
Ce ne sont point, je vous le dis
Vos biens, vos dons que j'aime.

Nr. 31. Amour pur et fort. „Aimons ce Dieu saint et jaloux" etc.

Nr. 79. Dieu seul est tout en l'ame anéantie.
Voulez vous savoir qui je suis?
Rien! et Dieu toute chose.

**) Die übrigen, weniger allgemein verbreiteten Lieder und Melodieen, denen im ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung diese Strophe eignet, sind folgende:

Auf dieser Erd' hat Christ sein' Heerd' ꝛc. (T. Nr. 327.)
Erzürn' dich nicht o frommer Christ ꝛc. (T. Nr. 330.)

es sich mit der zuletzt genannten, den 4mahligen Wechsel einer 7= und 6sylbigen Zeile darstellenden Strophenform. Sie eignet bei unserer Dichterin nur zwei Liedern, welche auf die Melodie eines weltlichen verwiesen werden: La mémorable entrée du grand Roi des François etc.; eines derselben lehrt die Liebe der eigenen Nichtigkeit, die vollkommne Selbstentäusserung: (Th. III, Nr. 131: Amour de son néant, & abandon de tout: ,,Que j'aime la faiblesse et la simplicité" etc.) das andere die reine Liebe, der eigenen Schwachheiten ungeachtet (Th. IV. Sect. II. Nr. 57: Aimer purement, nonobstant ses foiblesses: ,,Mon Dieu la bonne chose, que d'aimer purement" etc.). Im französisch=Calvinischen Kirchengesange findet sie sich bei zwei Psalmen: dem 128sten: ,,Bienheureux est quiconque sert à Dieu volontiers" etc. und dem 130sten: ,,Du fonds de ma pensée" etc. Im deutsch=evangelischen Kirchengesange ist sie aber eine der häufigst vorkommenden, und mehre der Lieder die ihr angehören, haben ihre Singweisen von weltlichen überkommen. So das Lied: „Ach Gott, wem soll ichs klagen" ꝛc.*) von

Nun welche hie ihr Hoffnung gar ꝛc. (T. Nr. 333.)

Herr schaff mir Recht in mein'r Unschuld ꝛc.	in Burkard	T. Nr. 332.
Wohl dem Menschen, dem Sünden viel ꝛc.	Waldis'	T. Nr. 336.
Ein' neue Bahn wir alle hier ꝛc.	Psalter.	T. Nr. 399.

Sei gnädig o Herr deinem Land ꝛc. (T. Nr. 401.)
Gebenedeit sey Gott der Herr ꝛc. (T. Nr. 402.)
Gieb Fried' zu unsrer Zeit o Herr ꝛc. (T. Nr. 403.)
Mein Hirt ist Gott der Herre nur ꝛc. (T. Nr. 404.)
O Herr Gott mein, die Rach' ist dein ꝛc. (T. Nr. 405.)

*) T. Nr. 306. Die Melodie findet sich schon in den souter liedekens (1540) auf den 67sten Psalm angewendet: mit ihrem ursprünglichen Liede steht sie in dem 5ten Theile von Forsters frischen Liedlein (1556) Nr. 38. in einem Tonsatze von Nicolaus Baudweyn. Noch 2 andere, ebenfalls mit den Worten „Ach Gott wem soll ich klagen" beginnend, aber dann abweichend fortfahrend und ihre Melodieen s. bei T. Nr. 307. 308. Beide Singweisen haben ein entschieden weltliches Gepräge, das der letzten angeeignete Lied

einem mit einer gleichen Zeile beginnenden: so ein anderes „An Gott hats nie gemangelt" rc. von dem Liede „vom Grafen zu Rom" (nach dem Coburger Gesangbuche von 1621: „Fröhlich in Ehren" rc. (T. Nr. 309); so beruht ferner das geistliche Lied (T. Nr. 314) „Herzlich thut mich erfreuen", höchst wahrscheinlich auf einem weltlichen gleichen Anfanges: so verdanken urkundlich die weit verbreiteten geistlichen Lieder: „Herzlich thut mich verlangen" rc. (O Gott mich armen Sünder rc. O Haupt voll Blut und Wunden" rc. T. Nr. 315) und „Ich dank dir lieber Herre" rc. (T. Nr. 316) ihre schönen Melodieen den weltlichen Gesängen: „Mein G'müth ist mir verwirret" rc. und „Entlaubt ist uns der Walde" rc. Ausserdem eigneten schon im ersten Jahrhunderte der Kirchenreinigung — abgesehen von den deutschen Übertragungen der zuvor genannten französischen Psalme durch Lobwasser — dieser Strophe, und eignen aus ihr hervorgegangenen Melodieen die Lieder: „Ach Gott vom Himmelreiche" rc. (T. Nr. 304. 305) „Dein Schifflein Jesu Christe" rc. (T. Nr. 310) „Freut euch ihr lieben Christen" rc. (T. Nr. 311) dessen schöne Singweise und deren gleich treffliche Behandlung von Leonhart Schröter herrührt;*) „Geduld die soll'n wir haben" rc. (T. Nr. 312) „Gott hat den Mensch'n für allen" rc. (T. Nr. 313); endlich Valerius Herbergers Lied: „Valet will ich dir geben" rc. dessen Melodie von M. Teschner (1613) wir späterhin vorzugsweise dem P. Gerhardschen Adventsliede: „Wie soll ich dich empfangen" rc. gesellt finden.

Diese Vergleichung der in den Guyonschen Liedern vorkommenden Strophenformen — auf die wir in Ermangelung

---

führt auch im Coburger Gesang-Buche von 1621 die auf weltlichen Ursprung deutende Überschrift „Ich hab' so lang' gestanden".

*) Weihnachtsliedlein rc. 1587. 4st.

der Mehrzahl ihrer melodischen Formen uns beschränken mußten — mit denen des evangelisch-deutschen und französisch-Calvinischen Kirchengesanges, von denen wir theils wissen, theils voraussetzen dürfen, daß sie ursprünglich Volks- (mindestens weltlichen) Liedern angehören, gewährt uns einen willkommenen Blick in das, dem einen wie dem andern Volke in der Strophenbildung und der auf diesen ihren rhythmischen Bestandtheil gegründeten Gestaltung der Melodieen vorzüglich und allgemein Zusagende. Die Zeit der Entstehung der weltlichen Lieder, auf deren Singweisen unsere Dichterin ihre geistlichen Gesänge gerichtet hat, wissen wir nicht anzugeben: nur zwei derselben — Charmante Gabrielle und La mémorable entrée — deuten auf die Zeit Heinrichs des IVten, also die letzten Jahre des 16ten, die ersten des folgenden Jahrhunderts, und es dürfte keines derselben ein höheres Alter ansprechen können. Hieraus schon ergiebt sich, daß wir darauf, daß einige Strophenformen, selbst die am häufigsten in unsern Liedern vorkommenden schon in den Psalmen Marots und Beza's angetroffen werden, den Schluß zu gründen nicht berechtigt sind, daß unter den weltlichen Liedern deren Melodieen die Guyon für ihre geistlichen Gesänge in Anspruch nimmt, sich einige befinden möchten welchen die für die Calvinischen Psalme entlehnten Weisen ursprünglich angehört hätten. Wir können darin nur im Allgemeinen die Bestätigung finden, daß jene Strophen dem weltlichen Liedergesange angehörten, und in diesem vom Schlusse des 17ten Jahrhunderts an fast 200 Jahre lang zu den gangbaren gehörten. Nun sind einige von ihnen, wie wir gesehen, dem deutschen wie französischen Liede gemeinsam, allerdings aber nur wenige, auch nicht oft sich wiederholende, und diese Wahrnehmung leitet uns auf einen eigenthümlichen Unterschied in der Strophenbildung des einen und des andern

Liedes. Aus den Gesätzen der Calvinischen Psalme, für sich betrachtet, können wir genügende Belehrung darüber nicht schöpfen. Theils ist die Anzahl dieser Dichtungen eine nur beschränkte (152), theils sind, im Verhältnisse dagegen die vorkommenden strophischen Formen (111) zu zahlreich, als daß aus ihrem öftern Erscheinen auf die größere Beliebtheit der einen vor der andern ein sicherer Schluß hergeleitet werden könnte. Dazu kommt noch, daß 81 unter ihnen ganz ohne Wiederholung bleiben, und wenn unter den übrigen deren 4 auch viermahl erscheinen, und eine 5mahl, so ist damit zugleich in den meisten Fällen auch eine Wiederkehr derselben Melodie verbunden, und unter mehr als drei verschiedenen melodischen Formen zeigt sich keine Strophengattung. Ein Anderes dagegen ist es mit den auf weltliche Melodieen verwiesenen Liedern unserer Dichterin. Hier haben wir für 777 dem Gesange bestimmte Lieder im Ganzen 124 metrische Formen, deren jede demnach im Durchschnitte 6mahl sich wiederholen müßte, eine Wiederholung, die aber, weil viele dieser Formen, wie wir gesehen, nur einmahl vorkommen, in einzelnen Fällen viel öfter geschieht, am häufigsten bei zwei 4zeiligen iambischen Strophen (11.10.11.10 — 12.9.8.9) deren erste 131-, die andere 91mahl erscheint, und deren vorzügliche Beliebtheit wir also mit Recht voraussetzen dürfen; wie denn die öfterst vorkommende auch in dem Calvinischen Psalmengesange unter zwei melodischen Formen heimisch ist. Nun finden wir, daß in diesen beiden Strophenformen längere — mehr als 9sylbige — Zeilen theils durchaus vorwaltend, theils mit besonderem Nachdrucke den andern, nahe an diese Grenze reichenden und auch sonst mit Übergewicht hervortretenden vorangestellt sind, und finden uns dadurch veranlaßt, mit Bezug auf diese Erscheinung die Strophengattungen unserer Lieder näher zu prüfen. Diese Prüfung

ergiebt, daß unter 124 metrischen Formen in deren 43 die längern Zeilen theils durchaus vorwalten, theils doch mindestens in der Hälfte der Gesammtzahl aller Zeilen; daß sie ferner in deren 19 mehr oder minder eingestreut, und dabei für die rhythmische Gestalt der Strophe von Bedeutung sind. In dem Versbaue halten demnach die Strophen von längeren und kürzeren (mehr- oder mindersylbigen) Zeilen einander vollkommen das Gleichgewicht, der einen wie der andern sind im Ganzen 62; die langzeiligen dagegen haben in der Gesammtzahl der Lieder das Übergewicht; sie erscheinen in deren 398, die kürzerzeiligen in nur 379. Stellen wir auch nur die deutschen geistlichen Lieder und Melodieen des ersten Jahrhunderts der Kirchenreinigung dagegen, so zeigt sich in dieser Beziehung bei ihnen das entgegengesetzte Verhältniß. Unter den etwa 300 verschiedenen Strophenformen die in Tuchers „Schatz des evangelischen Kirchengesanges" vorkommen, erscheinen nur 57 (wenig mehr als der 6te Theil aller) von längeren d. i. mehr als neunsylbigen Zeilen; 8, die ohne Ausnahme durch solche gebildet werden, 10, in denen sie mindestens bis zur Hälfte der Gesammtzahl aller Zeilen vorwalten, 16 wo die Anzahl der langen Zeilen gegen die der kurzen zurücksteht, 23 endlich denen nur eine einzelne längere Zeile eingestreut ist. Von allen diesen Formen treffen wir nur 3 zweimahl, eine einzige 4mahl an, alle übrigen stehen einzeln da. Dreiundsechzig Lieder und Melodieen allein also zeigen längere Zeilen unter den 469 dieser schätzbaren Sammlung, oder — wenn wir ihnen noch die Weisen der Lieder hinzurechnen: Gott hat das Evangelium" ꝛc. (dessen Strophen mit einer zehnsylbigen Zeile schließen), „Heilig und zart ist Christi Menschheit, ꝛc. und „Die Litaneien" (Nr. 155. 450. 469) in denen einzelne längere Zeilen vorkommen, — deren 66, also kaum 1/7 aller; 403

dagegen, unter ihnen viele von öfter wiederkehrenden metrischen Formen, werden von kürzeren, höchstens 9sylbigen Zeilen gebildet. Mit Recht behaupten wir danach: durch die Vorliebe für längere Lied- und Melodieenzeilen ist der französische Liedergesang vor dem deutschen ausgezeichnet. Freilich könnte man es verwegen nennen, diese Behauptung von der einen Seite allein auf die, wenn gleich zahlreichen Lieder einer einzelnen, mehr ein innerliches Leben führenden Frau zu gründen, während auf der andern ein großer Reichthum an Liedern der verschiedensten Dichter eines ganzen Zeitalters für die Richtigkeit unseres Schlusses Gewähr leistet. Allein jene Frau, wenn gleich durch eigenthümliche Gesinnungsweise und Lebensrichtung hervorragend unter der Mehrzahl ihrer Zeitgenossen, darf dennoch ein Spiegel dessen genannt werden, was in den Formen der Liederdichtung diesen am meisten anmuthete, weil die Form ihr als etwas durchaus Unwesentliches erschien, von ihr also nicht mit Bewußtseyn gewählt, sondern absichtlos ergriffen wurde, hierin also nicht sowohl ihre Besonderheit hervortritt, als ihr Getragenseyn von der Richtung ihrer Zeit und ihres Volkes, für welche sie ein vollgültiges Zeugniß ablegt. Gegen diese Voraussetzung absichtlosen Ergreifens darf auch nicht geltend gemacht werden, daß mehre ihrer geistlichen Lieder Umdichtungen weltlicher sind.*) Denn bei diesen lehnte sich die neue Dichtung offenbar allein an den Inhalt, nicht die Form der früheren, Rhythmus und Melodie dieser letzten wurde von

---

*) Z. B. Jésus mon seul amour etc. (Bouteille, mes amours etc.)
Mourons, chers amis, mourons etc. (Buvons, chers amis, buvons etc.)
A moi, Seigneur, a moi etc. (A moi, Bachus, a moi etc.)
Venez, oh pur amour etc. (Volez tendres amours etc.
Andere mit völliger Beibehaltung ihrer Anfangszeilen, wie: Dans ce désert paisible etc. Charmante solitude etc. Je meurs d'amour pour vous etc.

jenem nur nachgezogen; was man absichtlich nennen könnte knüpfte sich eben nicht an sie, denn man wird kaum behaupten dürfen, unsere Dichterin habe die Absicht gehabt die Melodieen der Trink- und Liebeslieder die von ihr zu geistlichen umgestaltet worden, als besserer Dichtungen werth, erhalten zu sehen. Viel häufiger dagegen sind die Fälle, wo zwischen dem geistlichen Liede und dem weltlichen dessen Melodie für dasselbe in Bezug genommen wird, dem Inhalte nach keine ersichtliche Beziehung stattfindet, ja, wo in Bezug auf die Form der rhythmische und melodische Fortschritt einer solchen entlehnten Singweise der neuen Dichtung bestimmt widerstreben der sie angeeignet wurde. So scheint zwar zwischen dem weltlichen Liede: „Quand Iris prend plaisir a boire" und dem geistlichen „Quand l'amour jaloux de sa gloire" (dem 38sten des 2ten Abschnittes im 4ten Theile) für das dessen Melodie in Anspruch genommen wird, auf den ersten Blick einige äussere Beziehung obzuwalten, zumahl in den Anfängen beider, so wie in den Anklängen ihrer Reime und deren Stellung.*) Allein diese verschwindet, wenn

---

*) Das ursprüngliche Lied lautet:

Quand Iris prend plaisir à boire
Bachus croit que c'est pour sa gloire
Mais l'Amour en a tout l'honneur.
Car en buvant le vin la rend si belle
Que le plus altéré buveur
S'enyvre moins de sa liqueur
Que de l'amour qu'il prend pour elle.

Das der Guyon: A m o u r r i g o u r e u x e t a i m a b l e.

Quand l'amour jaloux de sa gloire
remporte une double victoire,
sur le coeur qu'il avoit dompté,
Ah ! qu'à nos yeux sa chaine parait belle !
et qu'un amant est fortuné
de s'être tout abandonné
A son ardeur pure et fidelle !

wir den Inhalt beider, und ihren dadurch bedingten Bau vergleichen. „Wenn Iris sich am Trinken vergnügt (heißt es in dem weltlichen Liede, nach Abstreifung aller Äusserlichkeiten der Form) so meint Bacchus, daß es ihm zu Ehren geschehe; aller Ruhm davon gebührt indeß dem Amor. Denn wenn sie trinkt, verschönert sie der Wein so sehr, daß der durstigste Zecher weniger an seinem Rebensafte sich berauscht als an der Glut die ihn für sie entzückt.“ Hören wir dagegen das geistliche Lied unserer Dichterin, seiner rhythmischen Form entkleidet: „Wenn die Liebe, eifersüchtig auf ihren Ruhm einen doppelten Sieg über das Herz erringt das sie sich unterwarf, wie schön erscheinen ihre Bande unserm Auge, wie glücklich ist ein Liebender, seiner reinen, treuen Glut sich völlig hingegeben zu haben!“ Hier erscheint kein Gegensatz zweier Mächte die um den Vorrang kämpfen, kein unerwarteter Sieg der einen über die andere; nur von einem Herzen ist die Rede das, wie es die Allgewalt göttlicher Liebe empfindet, sich ihr nicht allein beugt, sondern seine Seeligkeit in der vollen Hingebung an ihre siegreiche Macht findet. Im Inhalte begegnen sich demnach beide Lieder nirgends, es sind einzelne äussere Anklänge der Fotm in der Dichtung die sie einander nähern. Nun sind aber ausser dem eben erwähnten geistlichen Liede noch sieben andere auf dieselbe Strophe gedichtet, auf die gleiche Melodie verwiesen, in denen jene äusseren Beziehungen der dichterischen Form gänzlich mangeln, und die im Inhalte noch viel weiter auseinandergehen von jenem, zwischen Trink- und Liebeslied schwebenden weltlichen Gesange. Denn was hat mit dem Tone den dasselbe anstimmt, auch nur im Mindesten die Überzeugung zu schaffen, die in diesen andern Liedern sich ausspricht: „daß Gott nur durch Niedrigkeit und Kleinheit gelobt werden könne (I. 4) — daß man zu ihm flüchten müsse in öffentlichen Widerwärtigkei-

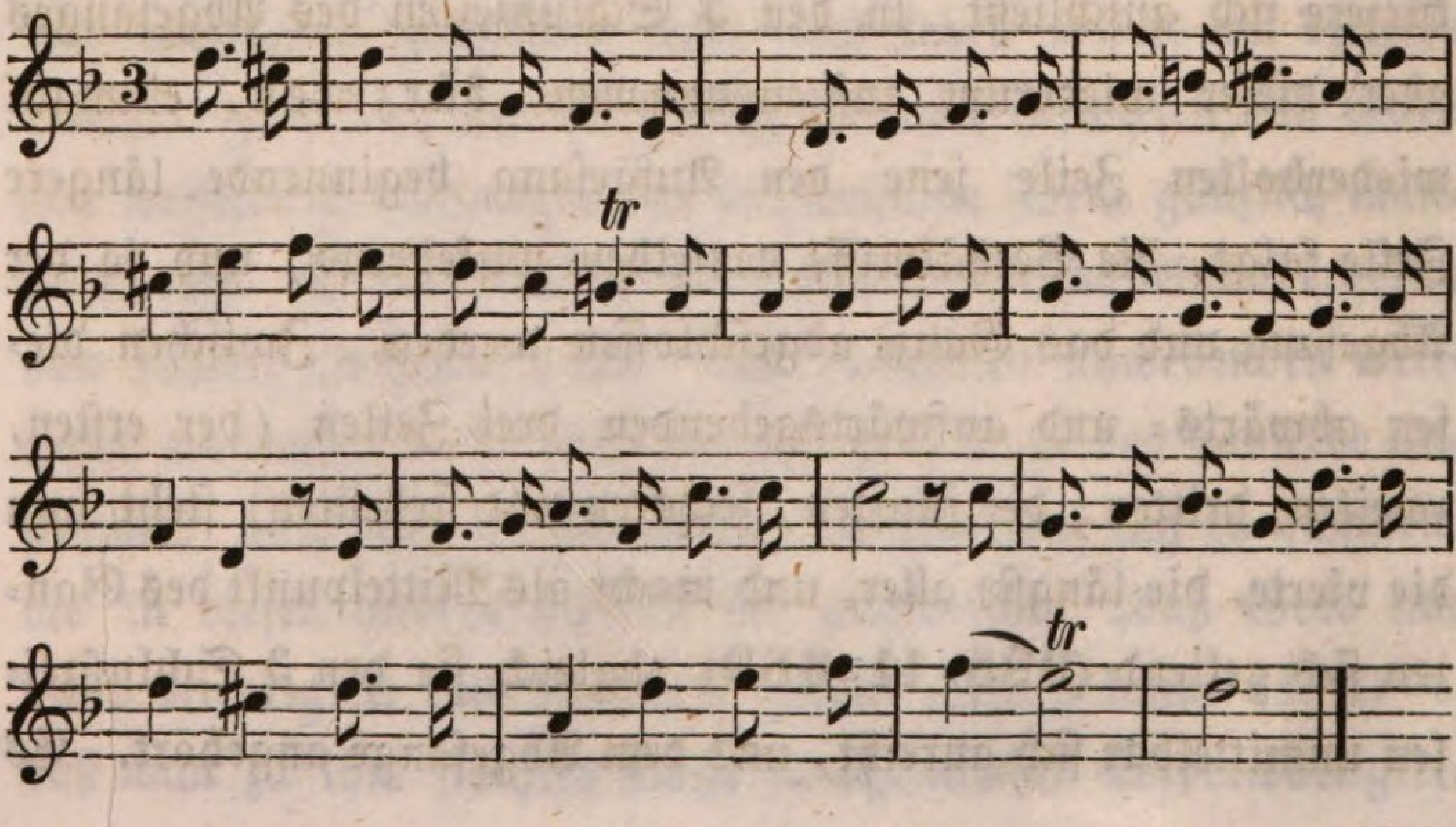
ten, und sich gefallen lassen was ihm gefalle (Ebd. 81) — daß man sich selbst und alles was man habe ihm hingeben müsse" (Ebd. 119) —; was ferner „ein Gebet um die Bekehrung der Menschen (II. 211) — eine Klage daß die Wahrheit nicht die gewünschte Frucht bringe (Ebd. 212) — das Gefallen allein an dem Willen Gottes" (III. 3); — was endlich jene einzelne Strophe über den Tod eines geliebten Sohnes der Dichterin (IV, 2ter Abschnitt, 66) wo es heißt: „ich sahe meinen Sohn gleich einem schönen Glase, das auf der Erde zerbrach, und schrie auf vor Schrecken; viel besser, daß sein Herr ihn zerschmelze, daß er ihn auflöse in Liebe und Glauben, so daß nichts von seiner Selbstheit zurückbleibe, und er gleich der Welle in Gott verrinne!" Und nun gar die Melodie!

Die Strophe des Liedes ist siebenzeilig, eine jener metrischen Formen von dieser Zeilenzahl die dem deutschen Liedergesange völlig fremd, nur im französischen sich finden. Einen Auf- und einen Abgesang kann man wohl in ihr erkennen, doch mangeln gleichbetonte Stollen jenem ersten, dieser letzte aber hat vor jenem das Übergewicht, denn er ist 4zeilig, während jener nur 3 Zeilen umfaßt. Dabei ist es bemerkenswerth, daß in dem Aufgesange zwei längeren Zeilen eine kürzere sich anschließt, in den 3 Schlußzeilen des Abgesanges aber dieser wiederum aufgenommenen, kürzeren, einmahl wiederholten Zeile jene den Aufgesang beginnende längere Zeile folgt, die Verhältnisse desselben umkehrend, und so der Abgesang und das Ganze abgeschlossen werden. Zwischen diesen abwärts- und aufwärtsgehenden drei Zeilen (der ersten, zweiten, dritten; der fünften, sechsten und siebenten) steht nun die vierte, die längste aller, und macht als Mittelpunkt des Ganzen sich geltend (998-11-889) obgleich sie den 3 Schlußzeilen unmittelbar sich anreiht, und dem Abgesange angehört. Es

liegt ein Hin- und Herwogen in diesem rhythmischen Baue, mit dem der Ausdruck der Demuth, der Hingebung, schwer zu verschmelzen vermag, dem ein ruhiger sanfter Fluß allein geziemt, wie die Hauptformen der 7zeiligen Strophen in dem deutschen Kirchenliede ihn zeigen. Nun wird aber jener unruhige Wellenschlag in der Singweise gar noch zu einem gewaltsamen Hin- und Herstoßen, theils durch punktirte Noten, theils durch den Nachdruck, den längere Zeitdauer und steigende Tonhöhe öfters auf die schlechten Takttheile des dreitheiligen Maaßes legen.*) Weder in der rhythmischen noch der melodischen Form also spiegelt sich wahrhaft die Gemüthsstimmung der Dichterin als sie jene Lieder sang; sie ergriff die eine wie die andere nicht nach eigener Wahl, sondern wie etwa eine zufällige Veranlassung ihr Beides entgegenbrachte, die wir nicht kennen, weil sie selber uns nicht darüber belehrt.

In diesen Wahrnehmungen und durch die auf dieselben gegründete, in das Einzelne gehende Forschung, enthüllt sich uns das Verhältniß unserer Dichterin zu den poetischen und musikalischen Formen ihrer Lieder. Mannichfache, empfindliche

*) S. Anthologie française, Nr. LXXV.



Prüfungen hatte sie erfahren müssen, ehe sie zu der Gabe des innern Gebetes, der reinen, alle Selbstheit ausschließenden Liebe gelangte, die seit sie ihrer theilhaft geworden, den Mittelpunkt ihres ganzen Wesens bildete. Auf mancherlei Irrwege war sie gerathen, als sie in dieser Liebe sich zu befestigen, das widerstrebende Fleisch zu bändigen trachtete. Mißverständnisse, Eigensucht der Menschen hatten ihr Schweres aufgebürdet, Schwereres verhängten unmittelbare göttliche Schickungen über sie durch den Verlust so vieler Lieben, durch gefährliche, schmerzhafte Krankheiten; das Schwerste vielleicht war über sie ergangen durch die vieljährige Dauer jenes Zustandes innerer Abgestumpftheit und Leere, der nothwendigen Folge so vieler geistiger Erschütterungen, so harter körperlicher, zum Theil aus freier Wahl übernommener Schmerzen und Leiden, so andauernden Kampfes gegen Neigung und Widerstreben der Natur. Dieses Zustandes erledigt, hielt sie sich nun berufen und schuldig, durch Lehre und Beispiel auch Andere desjenigen theilhaft zu machen, dem sie auf so rauhem Pfade nachgegangen war, das sie durch ein schweres, ihrem Glauben zufolge für ihre Mitbrüder übernommenes Marterthum, ihnen und sich hatte erwerben müssen. Als willenloses Werkzeug des göttlichen Geistes ist sie entschlossen unbedingt dahin zu gehen, wohin dieser ihr den Weg zeige. Zuerst scheint er ihr nach Genf zu deuten, um ein von der katholischen Kirche abgefallenes Volk in deren Schooß zurückzubringen, dann nach Grenoble, wo eine große Erweckung durch sie bevorstehe, dann nach Piemont, zuletzt nach Paris, dem Herzen ihres Vaterlandes. Nirgend erfüllen sich ihre Erwartungen, so gehorsam sie der Stimme ihres Innern Folge leistet, so überzeugt sie ist eine geheimnißvolle Macht zu besitzen über die Geister der Finsterniß die ihr Werk im Allgemeinen, und an einzelnen Seelen zu stören trachten.

Überall begegnet ihr zuerst Gunst, dann Mißtrauen, endlich Verfolgung die sie treibt eine andere Stätte zu suchen, zuletzt geistliches Einschreiten, langwieriger Kerker, Verbannung. Dennoch ermüdet sie nicht; nur Heimsuchung, nicht Täuschung glaubt sie in jedem Mißlingen zu erkennen, sie ist überzeugt nur gehorchen nicht prüfen zu dürfen. Ist sie auch zuletzt von aller unmittelbaren Einwirkung auf Andere ausgeschlossen, so hindert sie doch nichts ein Zeugniß abzulegen von demjenigen, was die Liebe Gottes in ihr gewirkt. Eine Gabe die zuvor in einzelnen schweren Fällen ihr Erleichterung gewährt, die sie öfter auch von sich gewiesen hatte, weil sie gefürchtet damit nur der Sinnenlust zu dienen, die Gabe der Dichtung und des Gesanges, wird nun der Hauptquell ihrer Thätigkeit, sie betrachtet sich als ein Vögelein, das ihr Gott und Herr, ihre einige Liebe, in einen Käfig gesperrt habe, damit sie ihm singe, sie ist überzeugt dadurch ihren Beruf zu erfüllen. So entstehen ihre geistlichen Lieder: im Kerker, in der Verbannung, während harter körperlicher Leiden, denen ihr — bis auf Herz und Gehirn — innerlich ganz zerstörter Leib endlich unterliegt. Bei diesem ihrem dichterischen Schaffen ist jedoch nirgend die Spur einer Wahl der Form zu erkennen, in welche ihre Bekenntnisse zu Liedern sich gestalten. Selbst wo sie weltliche Lieder umdichtet, scheint sie der äusseren Gestalt derselben nur deshalb nachzugehen, damit sie deren Inhalt um so sicherer aus ihrem Inneren austilge, abwehrend, nicht wählend, den Rahmen des verlöschten Bildes durch ein würdigeres ausfüllend. Auch ausser solchen Umdichtungen sind Strophe und Singweise des Liedes ihr nicht sowohl lebendige Verkörperungen des Gedankens, der Empfindung, als eben auch nur Rahmen, äussere Fassung und Umgrenzung ohne innere Nothwendigkeit; zufällig, wie beides sich ihr darbieten mag, wird es von ihr ergriffen. Deshalb,

weil Form und Inhalt so selten in diesen Dichtungen verschmelzen, zählt auch Frankreich sie nicht zu seinen Dichtern, wie es denn auch wegen mancher krankhaften Verirrung, von der ihr Leben nicht frei geblieben ist, den Bekenntnissen die in ihren Liedern niedergelegt sind, nur geringe Aufmerksamkeit zugewendet hat. Selten aber ist ein Anhauch solcher Verirrungen in diesen Liedern zu finden; ihrem Inhalte nach sind sie ein reiner Spiegel ihrer Seele, in den Jeder gern blicken wird auf den die eigenthümliche Entwicklung und Blüthe einer innigen Frömmigkeit anziehende Kraft zu üben vermag. In den dichterischen Formen in die sie sich kleiden, den Tönen mit denen diese sich schmücken, spiegelt sich dagegen die Richtung der Zeit und des Volkes der Dichterin ab, selten und fast zufällig nur weht in ihnen ein höherer geistiger Hauch der sie dem Liede verschmilzt.

VIII.

Die Bemühungen französischer Tonkünstler der Gegenwart, ihren mittelalterlichen Kirchengesang zur Anerkennung zu bringen, und ihn dem Gottesdienste zurückzugeben.

Die von dem älteren Didron zu Paris einige Jahre vor dem Sturz der Orléansschen Dynastie und der Einführung der Republik gegründeten „Archäologischen Jahrbücher" legen ein erfreuliches Zeugniß ab von dem auch in Frankreich erwachten Antheile an vaterländischen Denkmahlen mittelalterlicher Kunst, namentlich der kirchlichen Baukunst und Bildnerei im weitesten

Sinne. Mit dem siebenten Bande dieser schätzenswerthen Zeitschrift hat dieses Streben auch auf Erhaltung und Wiederbelebung älterer kirchlicher Gesangswerke so wie Erneuerung der Kunde mittelalterlicher Tonkunst sich bestimmter ausgedehnt, und wer die mit dem dritten und vierten Bande beginnenden durch die folgenden fortgesetzten Berichte des Herrn E. de Coussemaker über musikalische Instrumente jenes merkwürdigen Zeitraums, des Canonicus Jouve über geistlichen Gesang mit Antheil gelesen hat, wird ihn denen des Capellmeisters Félix Clément über das liturgische Drama nicht versagen, wenn ihm das Ziel dieser Männer „die Wiederbelebung christlicher Kunst" am Herzen liegt; er wird mit ihnen wünschen, daß den würdig hergestellten alten Domen auch eine Stimme geliehen werde, die davon zeuge, daß die Herrlichkeit des Herrn in ihnen wohne; daß aber nicht das ihnen mißziemende Geräusch weltlicher Klänge allein sie erfülle.

In dem 9ten Theile dieser Jahrbücher (S. 249—268) finden wir nun eine am 7ten Septbr. 1849 von dem Capellmeister Félix Clément dem Minister des öffentlichen Unterrichts und der Culte, Herrn A. M. de Fallour vorgelegte Denkschrift „über den Zustand der geistlichen Tonkunst in Frankreich," die ich deshalb vorzugsweise als Gegenstand der Besprechung wähle, weil darin neben dem Bilde das schon ihre Aufschrift verheißt, der innere Kern des Strebens jener verdienten Männer, und ihre Überzeugung von dem was zu Herbeiführung eines besseren Zustandes geschehen müsse, deutlich an das Licht tritt.

Meine Mittheilungen über dieselbe beginne ich durch einen gedrängten Auszug des wesentlichen Inhalts dieser Vorstellung, ohne diesen durch Bemerkungen da zu unterbrechen wo offenbare Verstöße gegen die Geschichte eine berichtigende Einrede herausfordern, oder die aus den Thatsachen gezogenen Folgerungen

meiner Überzeugung widersprechen. Denn es liegt mir daran, daß die Ansicht des Berichterstatters in ihrem ganzen Zusammenhange kund werde, daß überall ein reiner Eindruck derselben hervorgehe, der da besonders wünschenswerth ist wo es um einen Gegenstand von solcher Würdigkeit und Wichtigkeit sich handelt. Nach einem Eingange, in welchem der Verfasser die in seiner Darstellung zu beobachtende Folgeordnung im Allgemeinen andeutet, beginnt er den geschichtlichen Theil seines Vortrags.

Kaum hatten die Zeiten blutiger Verfolgung für die Christenheit aufgehört, (sagt er) als wir die Kirchen zu Constantinopel und Antiochien im Morgenlande, die zu Mailand im Abendlande, bemüht sehen den Wechselgesang der Psalme und Hymnen einzuführen. Hier offenbart sich der Gedanke der Kirche über den Gebrauch heiliger Tonkunst. Den allgemeinen Gesang, das Zeugniß des Glaubens Aller setzt sie den Irrgläubigen entgegen die sie bereits umschwärmen und belagern. Diodor und Flavian (nach Theodoret) theilten das Volk in zwei Chöre ab, die wechselsweise die Psalmen Davids sangen, und dieses Psalmodiren war gewißlich nicht so übellautend wie man gegenwärtig meint, wenn wir uns der innigen Wärme erinnern mit welcher der h. Augustinus davon redet, des tiefen Eindrucks den er dadurch empfing. Es ist wichtig bei diesem Ausgangspunkte liturgischer Gesänge zu verweilen, um es wohl festzustellen, daß die Vereinigung der Herzen wie der Stimmen das Endziel ihrer Schöpfung war. Ein Gesang, nur durch Einzelne in das Leben gerufen, bei dessen Ausführung das Volk schweigend verharren, ja, ihm fremd bleiben mußte, um die Harmonie nicht zu stören; ein Gesang, nicht bestimmt die heiligen Worte zu begleiten, sondern dessen Daseyn lediglich durch einzelne Fetzen geistlicher Sprüche sein Bestehen hatte, bald so, bald so gestellt, bald wiederholt und unterdrückt nach den Lau-

nen eines Einzigen; ein Gesang der sich in das Ohr schmeichelt, ohne daß die Wahrheit allgemach den Weg in das Herz sich bahnt; ein solcher, meinen wir, stehe nicht mehr in lebendigem Verhältnisse mit dem ursprünglichen Ziele der Kirche bei Einführung des liturgischen Gesanges.

Während des 5ten und 6ten Jahrhunderts gewann der Umfang der Liturgie eine beträchtliche Ausdehnung. Die äussere Gestalt des christlichen Bekenntnisses mußte zufolge der Sitten und der Sinnesart der Völker bei denen es heimisch wurde, zahlreiche Veränderungen erfahren. So bildeten sich die Ambrosianische, Afrikanische, Mozarabische Liturgie trotz der Bemühungen des h. Siricius, Cölestinus, Innocentius. Auch die Kirche Frankreichs, bis dahin von aller Ketzerei unbefleckt geblieben, hatte sich eine eigene Liturgie gegeben, zu welcher beigetragen hatten der h. Lupus, Bischof von Troyes, der heil. Euphronius Bischof von Autun, die hh. Bischöfe von Marseille, Venetius und Eustasius so wie Salvian und Musäus, eben daher; Claudius Mamertus, von Vienne; der h. Sidonius Apollinaris, Bischof von Clermont; der h. Cäsarius, Bischof von Arles; der h. Germanus, Bischof von Paris; die hh. Bischöfe von Poitiers und Tours, Fortunat und Gregor.

Viele Heilige, viele ausgezeichnete geistliche Dichter hatten an dieser Liturgie gearbeitet; Gregor der Große nahm keinen Anstand, sie bei seiner umfassenden Verbesserung des Kirchengesanges zu berücksichtigen; da aber die Künste in Gallien auf niederer Stufe standen als in Italien, so wirkten die Weisen der von dem heiligen Papste zusammengetragenen Gesänge auch wiederum mit zur Annahme seiner Sammlung. Wie nun auch im 8ten Jahrhunderte in den Cathedralen des fränkischen Reiches der Zustand des geistlichen Gesanges beschaffen gewesen seyn möge, soviel steht fest, daß Carl dem Großen Papst

Hadrian der Zweite zwei Sänger sandte, denen die Sängermeister aller Städte Frankreichs die Antiphonieen zur Verbesserung vorlegen mußten. Diese einzelne uns überlieferte Thatsache begründet die Annahme des Gregorischen Antiphonariums mit allen darin befaßten Gesängen, deren Ursprung auf die am Schlusse des 3ten Jahrhunderts in der Kirche Antiochiens gesungenen Psalmodieen zurückgeht.

Von der Regierung Carls des Großen bis zum 18ten Jahrhunderte hin haben die Texte und die Melodieen des Gregorianischen Gesanges der kirchlichen Feier als Grundlage gedient. Während aber die Denkmahle christlicher Baukunst sich immer höher erhoben, durch zahlreiche Bildwerke und farbige Fenster sich schmückten, mit schlanken Säulen und Tabernakeln sich bevölkerten, bereicherte sich auch die Liturgie durch dichterische Ergüsse, durch ausgezeichnete Melodieen die wir den Gaben König Roberts von Frankreich verdanken, Fulberts, Bischofs von Chartres, des heil. Leo's IXten, zuvor Bischofs von Toul, Reynalds, Bischofs von Langres, des h. Anselm, Erzbischofs von Canterbury, des großen Bischofs Moritz von Sully, des großen Papstes Innocenz des IIIten. Zu dem Zeitpunkte wohin wir gelangt sind, den Grenzen des 13ten Jahrhunderts, kann die h. Tonkunst an Schönheit, Angemessenheit, Erhebung, Folgerechtigkeit den ausgezeichnetsten Schöpfungen der bildenden Künste sich mit allem Fuge an die Seite stellen. Den Gregorianischen Gesängen, deren melodischer Tonfall die Aufmerksamkeit des Gläubigen auf den Inhalt des heiligen Textes leiten und ihn daran festhalten sollte, stellten die Dichter des Mittelalters (zumeist auch schaffende Sänger) die edlen Ergüsse ihrer frommen innigen Entzückungen zur Seite. Einige dieser Gesänge haben die Besserungen der Liturgie im 18ten Jahrhundert überlebt, die Mehrzahl sind im Staube der Biblio-

theken begraben, allein wenn einmahl dem Tage zurückgegeben, werden sie die Bewunderung erwecken, welche die Entdeckung eines unbekannten Meisterwerks erregt. Dürfen wir nicht, unser Urtheil demjenigen anschließend was wir kennen, das Todtenamt der Cathedrale von Chartres gleichstellen, das Amt des Frohnleichnams der h. Capelle? Diese vier Denkmahle sind gleichzeitig, sie gehören dem Zeitalter des h. Ludwig.

Allein in dem Augenblicke, wo wir mit Freuden die Stufen zu ersteigen gedenken die zu dem Gipfel heil. Tonkunst führen, verändert sich Alles vor unsern Augen. Die Menschheit, zu Kampf und Arbeit verurtheilt, empfindet gleichsam einen Widerwillen gegen ihr Glück. Sie hatte den Pfad gefunden der sie zur Wahrheit und zum Leben leiten sollte; sie wendet sich von ihm ab. Von dem Volke Frankreichs wird das Andenken des heidnischen Griechenlands und Roms aufgerufen. Schon gegen das Ende des 15ten Jahrhunderts hatten die frommen Singweisen den unheiligsten Klängen die Stelle eingeräumt, und die Cathedralen hatten ihre Pforten weltlichen Ceremonieen geöffnet in denen der Aberglaube mit der Zuchtlosigkeit und Losgebundenheit um den Vorrang stritt. Die Chorbücher wurden verfälscht, liturgische Gesänge, ehrwürdig durch ihr Alter und ihre innere Schönheit kamen nahezu in Vernachlässigung, ja Vergessenheit. Der Gregorianische Gesang diente als Grundlage übertriebener Entwicklungen der Tonsetzer; er verlor das Gepräge der Einfalt und Salbung das ihn dem Verständnisse und der Stimme der Gläubigen zugänglich machte. An die Stelle der ihn begleitenden einfachen Zusammenklänge trat ein bizarrer verwickelter Contrapunkt, durch den die melodische Wendung und der Text erstickt wurde. Die gelehrten Tonsetzer, die Überlieferungen und das wahrhafte Endziel heiligen Gesanges geringachtend, machten sich kein Gewissen daraus, ihre persön-

lichen Einfälle an die Stelle der alten Gesänge zu setzen. Die unbegabten sangen die heiligen Worte auf weltliche Singweisen, die dem Dienste der niedrigsten Gelüste gewidmet waren. Die Poeten verschmähten die lateinische Sprache wie sie durch christliche und vaterländische Sitte umgestaltet worden war, und zogen es vor die Geheimnisse des Glaubens unter dem Beistande der Muse des Horaz zu besingen. Nachdem der Verfasser hier die Unangemessenheit der Anwendung klassischer Redensarten auf christliche Anschauungen an mancherlei Beispielen gezeigt hat, unter denen jene, von dem letzten Abendmahle des Herrn redende Zeile wohl das auffallendste seyn möchte

Tunc Christus sociis Bacchum Cereremque ministrat

fährt er fort: Wenn wir, trotz unsers Widerstrebens, diese Ungehörigkeiten hier aufzeichnen, so geschieht es, um zu zeigen, wie gefährlich es ist, das 16te Jahrhundert da in Anspruch zu nehmen, wo von heiliger Kunst und Liturgie die Rede ist. Hätten um diese Zeit die Tonkünstler an der Melopöie der Griechen sich begeistern können, wie die Baumeister, Bildhauer und andere Künstler durch den Anblick der Ruinen heidnischer Tempel und der Darstellungen der Götter des Olymps sich begeisterten, wahrlich! sie hätten die vaterländischen Sequenzen den Tanzliedern und Chören zur Ehre des Bacchus und der guten Göttin (Fauna, bona Dea) zum Opfer gebracht. Da sie in dieser Beziehung an den Wohlthaten der Wiedergeburt der Kunst (renaissance) nicht theilnehmen konnten, bemühten sie sich eifrig eine neue Kunst zu schaffen die als Einspruch erschien gegen die aus dem innersten Kerne des Christenthums hervorgegangene. Daher der Ursprung jener sogenannten heil. Tonkunst, deren trauriges Erbtheil sie auf uns übertragen haben. Aber die Vorsehung die über die abendländische Kirche wacht, ließ das Gute aus dem Übermaaße des Übels hervorgehen. Die Geist-

lichkeit hatte sich empört über den allgemeinen Verfall der Sitten, das Überhandnehmen des heidnischen Elementes in der kirchlichen Feier.*) Johann der XXIIste, in der Bulle: Docta patrum etc. hatte sich gegen die ärgerlichen Klänge erhoben die in den Kirchen ertönten, hatte dem geistlichen Gesange seinen alten Glanz zurückgeben wollen. Allein ohnerachtet jener Bemühungen wurden Liturgie und heil. Gesang stets mehr und mehr verfälscht, bis Paul IVte auf das Andringen der Tridentiner Kirchenversammlung den ersten Grund seiner Reinigung legte, die von dem heiligen Papste Pius Vten vollendet wurde. Dieser große Kirchenfürst ließ den Gregorianischen Gesang in den Handschriften aufsuchen und beschenkte die Kirche mit einem Brevier und Missal dessen man sich heut zu Tage in den Kirchsprengeln bedient die dem Römischen Gebrauche folgen. Diese ungeheure Arbeit, welche die Kirche davor schützte der lärmenden Musik des 15ten und 16ten Jahrhunderts zu unterliegen war dennoch keineswegs von aller Abweichung frei. Man kann sich davon überzeugen, wenn man die älteste gedruckte Ausgabe von dem Missal des h. Pius des Vten mit den Handschriften des 10ten, 11ten, 12ten und 13ten Jahrhunderts vergleicht.

Der römisch-fränkische Gesang, der, wie wir bemerkten durch die prachtvollen Eingebungen der größesten Männer und der größesten Heiligen sich bereichert hatte, fand Gnade vor dem liturgischen Reformator, der dessen Gebrauch durch eine besondere Clausel der Bulle Quod a nobis billigt zu Gunsten derjenigen Missale deren Daseyn auf eine 200jährige Dauer sich zurück erstrecke. Wird durch diese Ausnahme nicht mit aller Kraft des päpstlichen Ansehens, der Gedanke der Geschichtschreiber, Alter-

*) Bei dem großen Sittenverderbnisse der Geistlichkeit des 14ten und 15ten Jahrhunderts eine sehr mißliche Behauptung!

thumsforscher und Meister der Christenheit bestätigt, die mit dem Beginne des 14ten Jahrhunderts eine Abweichung von dem Fortschritte, eine unterbrochene Kunst annehmen, weil die Gemeinen des Abendlandes auf einen falschen Weg geriethen? Diese Lossprechung des heiligen Vaters für die Liturgie seit dem apostolischen Zeitalter bis zu Ende des 13ten Jahrhunderts, spricht sie nicht zugleich einen genügenden Tadel aus für das, was innerhalb der folgenden 2 Jahrhunderte sich begeben hat? Wir können demnach im Vorbeigehen den Schluß ziehen: 1) das Werk des h. Pius Vten enthält die Weihe für die dem 14ten Jahrhunderte vorangehenden heil. Texte und Melodieen; 2) die Bischöfe Frankreichs, die in ihren Sprengeln dem römischen Kirchengebrauche folgen, können die Clausel „illis tamen exceptis“ der Bulle Pius Vten für sich in Anspruch nehmen, den Gregorianischen Singweisen also die schönen Sequenzen anreihen, die in so vieler Rücksicht uns theuer sind. Wir graben sie nach einander auf aus den Handschriften in denen sie während des 17ten und 18ten Jahrhunderts vergessen lagen, einer zu hochmüthigen Zeit, als daß sie das Daseyn einer ihr vorangehenden Vergangenheit hätte zugeben können. Von den Griechen und Römern mochte man lieber abstammen als von Carl dem Großen und dem h. Ludwig. Ehe wir uns aber mit dem Schicksale der geistlichen Tonkunst in den Händen des Claude Chatelain und des Abbé Leboeuf beschäftigen, haben wir von einem Manne zu reden der auf kirchliche Tonkunst einen großen Einfluß geübt hat: wir haben ein Wort über Palestrina zu sagen.

Beurtheilen wir diesen Tonsetzer nach den Werken die aus seiner Setzweise, unter ihrem Einflusse hervorgegangen sind, ich meine nach den Werken seiner Zöglinge und derer die in seine Fußtapfen getreten sind, so müßte unser Urtheil ein strenges seyn. Gewiß, P. eröffnet die Reihe der Meister die den Grund-

satz aufstellten, die Kunst sei (nur) da für die Kundigen;*) die den Sinn frommer Worte in eine Folge mehr oder minder voller Zusammenklänge gebannt haben statt diese zu der bescheidenen und unterwürfigen Begleitung ihres Textes zu machen. Dieser Unterschied ist besonderer Aufmerksamkeit werth. Geht er auch hervor aus genauem Verständnisse der Liturgie, so scheint er doch neu, und deshalb verdächtig. Das Gefühl darf nicht an die Stelle der Erkenntniß treten, glauben wir, wenn auch ihr sich gesellen; der künstlerische Ausdruck ist dem dogmatischen untergeordnet; die Wendungen, die Dauer der Töne dürfen nimmer die Lehrformel der h. Texte ersetzen.**) Haben wir aber nicht dergleichen nach P. gesehen? Dieser Italiener kann für uns der erste unter den Tonsetzern seyn, der Fürst der Tonkunst wie man ihn genannt hat: zugleich aber ist er der letzte unter den liturgischen Sängern. In der That, wir haben gesehen, daß bei Einsetzung der gesungenen Liturgie das Endziel der Kirche auf die Einigung der Stimmen und der Herzen ging, diese stärkende Nahrung des Glaubens: können die Tonsätze P.'s dieser Richtung gemäß erscheinen? Nein! denn 1) ihr Bau ist dem Volke unzugänglich; 2) sie können nur durch wohlgeschulte Künstler ausgeführt werden; 3) sie opfern und verstümmeln die Texte zu Gunsten des Reichthums der Zusammenklänge und der Anlage des Chorgesanges.

Öffnen wir die so sehr gepriesene Partitur des Stabat Mater von P. so finden wir 2 vierstimmige, theils abwechselnd, theils vereinigt singende Chöre. Eine Melodie ist darin nicht zu entdecken. Die Accorde, mit wunderwürdigem Geschicke zusammengestellt bringen Wirkungen von großartigem Gepräge

---

*) L'art pour l'art.

**) Remplacer la formule enseignante des textes sacrés.

hervor, und würde von uns hier die Frage in engerem tonkünstlerischen Sinne behandelt, so dürften wir ohne Scheu unserer Bewunderung Raum geben. Wie verhält es sich aber um die Stimme des Volkes während dieser Zusammenklänge? ja, wie würde es stehen selbst um die des Priesters, wenn Tonwerke solcher Art bei andern Theilen des Gottesdienstes eingeführt würden? Wenn der Priester, zu der Versammlung gewendet, ausruft: „Aufwärts die Herzen" (sursum corda) mit welchem Rechte würden 4 oder 8 Personen antworten „haben wir zu dem Herrn" (habemus ad Dominum)? Hier haben wir eine Verletzung der liturgischen Regeln, ja, des gesunden Verstandes! Wir gehen hinweg über die künstliche Stimmenverflechtung in den Werken P.'s, die ihre Ausführung sehr schwierig macht, und sie selten gelingen läßt: aber seiner geringen Ehrfurcht vor den Texten dürfen wir nicht vorübergehen. In der That, während eine Altstimme das Wort „passionis" vorträgt, singt ein Tenor dazu: ejus sortem; unterscheidet man die Worte: „jam dignati", so wird es nur möglich wenn man den zugleich gesungenen „pro me pati" das Ohr verschließt. Vergleicht man dieses stabat des Fürsten der Tonkunst, und die später gesetzten mit dem Innocenz des IIIten, das noch mit soviel frommer Inbrunst während der h. Woche am (h.) Grabe gesungen wird, so kann man sich überzeugen, daß nichts im Stande ist, das Werk der Kirche zu ersetzen. Wurde P. durch den Papst Marcellus den IIten unterstützt, und durch den h. Carl Borromeo geduldet, so hat er es seiner Frömmigkeit zu verdanken und seiner Wissenschaft als Tonkünstler, wovon er einen mäßigeren Gebrauch machte als seine Zeitgenossen. Aber seine Tonsätze haben so wenig die Tonkunst gerettet, und sich so wenig in liturgische verwandelt, daß der Papst Pius der Vte wenige Jahre nachher in allen Kirchen des Abendlandes noch

die Singweisen Gregors auferweckte, und die toletanische Kirchenversammlung einen harten Tadel gegen die Tonsetzer aussprach die „in der Verwirrung der Stimmen den Sinn der Worte begrüben.“*) Das 15te und 16te Jahrhundert sahen dennoch die geistliche Tonkunst sich verweltlichen, und das Ziel ihrer Einführung aus dem Auge verlieren. Die Laien brachten ihre Unwissenheit um kirchliche Dinge hinzu, und ließen fast ausschließend die kunstreiche Verflechtung der Töne vorwalten über die den Texten gänzlich unterzuordnende melodische Begleitung.

Diese falsche Auslegung des Gedankens der katholischen Kirche hatte noch andere, der religiösen Belehrung, ja der musikalischen Kunst selber verderbliche Folgen. Die Geschichte des alten und neuen Testaments, der heiligen Frauen und Männer, die vorzüglichsten christlichen Lehrsätze, alles dieses ist niedergelegt in die liturgischen Texte, eben wie in den Portalen, den Glasgemälden und Chorstühlen unsrer gothischen Cathedralen. In eben dem Maaße als man diese Texte dem ihnen eigends angehörigen Gesange entzog, sind sie aus dem Gedächtnisse der Menschen geschwunden. Veränderlichen Singweisen angepaßt nach der Laune der Sängermeister, hörten sie nothwendig auf volksthümlich zu seyn, selbst wenn sie verständlich geblieben wären, wenn man sie auch nicht den Forderungen des modernen harmonischen Contrapunkts zu Liebe in tausend Fetzen zerstückelt hätte. Der h. Katechismus der den Ohren des Volkes in den Kirchen ertönte, den es selber sang, hat den Einwirkungen der Gleichgültigkeit und der Zeit minder widerstanden, als der den geistlichen Denkmahlen eingegrabene, zu unserer Zeit auf allen Punkten Frankreichs wiederhergestellte. Jene Veränderung zugleich mit dem Aufgeben des kirchlichen Latein, hat

*) 1566. Caveant episcopi, ne strepitu incondito sensus sepeliatur.

eine Unwissenheit über geistliche Dinge zur Folge gehabt, welche die Wohlgesinnten zu zerstreuen sich bemühen sollten, denn sie führt zur Vernichtung alles Glaubens. Die musikalischen Kenntnisse blieben nur im Besitze einer geringen Anzahl von Christen, und das Volk büßte die Gewohnheit des Singens ein. Mit einem Worte, die Kunst wurde je länger je mehr aristokratisch. Diese Bemerkung bezieht sich nicht allein auf die Tonkunst, sie wäre mit zahlreichen Beispielen zu unterstützen, aus dem Gange geschöpft, den Mahlerei, Bildhauerei und das Schriftwesen nahmen, wie aus einzelnen Lebensereignissen der Gelehrten und Künstler der Periode der Wiedergeburt (renaissance). In einer gebildeten Gesellschaft sind die Künste Spiegel der Sitten, und wirken ihrerseits wiederum zurück auf den sittlichen Sinn, sey es ihn zu reinigen oder zu verderben. Trotz der weisen Vorschriften der Kirchenversammlung zu Trident und den Bemühungen des heil. Pius des Vten, einen großen Theil des Clerus zu den geistlichen Vorschriften und Pflichten zurückzuführen, unterlag die Gesellschaft (les sociétés) einer Art von Schwindel und ließ zu gefährlichen Klippen sich verleiten. Zu einer Zeit, wo Mellin de Saint-Gelais, der Beichtiger Heinrichs des IIten, die Klage der Venus um den Tod des Adonis dichtete, mit dem Sänger der Faustina, dem Canonikus du Bellay wetteifernd, mußten Gebet und heil. Kunst schwere Verletzungen erfahren. Wir müssen zugestehen, daß Rabelais, der Pfarrer von Meudon, beide übertraf.

Glücklicherweise liegen diese Zeiten uns fern, und vielleicht stehen wir an der Grenze der Prüfungen und Stürme, welche unsere Vorfahren des 16ten Jahrhunderts uns heraufbeschworen haben; doch haben wir die zunächstfolgenden Jahrhunderte zuvor noch erst zu betrachten. — Ohnerachtet der großen Gleichgültigkeit womit im 17ten Jahrhundert die Liturgie

betrachtet wurde, nahm man doch die vielhundertjährigen, durch die Bemühungen des h. Pius des Vten erhaltenen geistlichen Melodieen an. Doch dauerte es nicht lange, und sie mußten denen die Stelle räumen, die von Claude Chastelain und Rivers erfunden waren. Die alten Texte waren durch neue ersetzt worden, für sie durften also neue Singweisen geschmiedet werden. Die Nichtachtung mit der man auf alle Hervorbringungen der ersten 14 Jahrhunderte des Christenthums herabsah gab zu einer neuen Gesangart Veranlassung, die man figurirt nannte, oder musikalischen Kirchengesang (plain chant musical). Freilich steht sie den Melodien Rameau's und Lully's als Nachahmung noch sehr fern, aber sie bekundete doch das Bemühen, ihnen nahe zu kommen. Einer nur in dieser Zeit, Heinrich Dumont, blieb der alten liturgischen Überlieferung getreu, er setzte dem Begehren Ludwigs des XIVten Motetten mit Orchesterbegleitung zu hören, die Vorschriften der Tridentiner Kirchenversammlung entgegen, und zog sich lieber zurück, als dem Könige auf Kosten seines Künstlergewissens gefällig zu seyn.

Nicht weniger vandalisch erschien das 18te Jahrhundert dem Kirchengesange gegenüber. Die Gregorianischen alten Gesänge, die schönen vaterländischen Sequenzen verschwanden: jede Provinz begehrte ihr eigenes Missal zu besitzen.

Tausende von Melodieen wurden in dem Zeitraume weniger Jahre von den ersten besten Meistern neu erfunden und eingerichtet. Mit der Notation des Pariser Antiphonar's wurde der Abbé Leboeuf beauftragt. Man zog bei dem Mangel an Begeisterung die Anweisungen, die Abhandlungen zu Rathe über die Art Kirchengesänge zu erfinden (sur la composition du plain-chant) und glaubte das Ziel erreicht zu haben, wenn man die Gesänge innerhalb der Grenzen einer der acht Kirchentonarten eingepferchtt hatte, ohne zu bedenken, daß die Gesetzgebung einer

Kunst nur bedingungsweise Geltung besitzt, und die besten Tonsetzer zumeist in ihren Werken sich von ihr losmachen (s'en affranchissent). Die Arbeit wurde vollendet, und die Kirchensprengel Frankreichs besaßen nun einen so schwerfälligen und unmelodischen Kirchengesang, daß er dem Volke so fremd geblieben ist als an dem ersten Tage seines Erscheinens, und zu dem langen Todeskampfe der h. Tonkunst in Frankreich nicht wenig beigetragen hat. — Seit dem Beginne dieses Jahrhunderts erhob sich Einspruch von Seiten der Künstler gegen die barbarischen Klänge die man in den Kirchen vernahm: sie wollten ihre eigenen Eingebungen an deren Stelle setzen. Aber dieser Zehnte den sie dem christlichen Gottesdienste boten, trug zu sehr das Gepräge des Tributs den sie daneben den weltlichen Leidenschaften darbrachten. Ohne ihr Wissen blieben ihre Bemühungen so weit vom Ziele entfernt, daß man sogar trotz der Entstellung des üblichen Kirchengesanges diesen der Ausführung ihrer (s. g.) musikalischen Weisen vorzog. Nur Lesueur und Choron verdienen hier noch eine vorübergehende Betrachtung.

Die Tonsätze Lesueurs tragen zahlreiche Spuren frommer Begeisterung, aber man sieht, daß sie mehr für eine kaiserliche Capelle geschrieben sind, als für eine Versammlung von Christen jeden Ranges, Alters, jeder Bildung. Obgleich einfach und erhaben, sind sie doch aus zu verwickelten Bestandtheilen zusammengesetzt um durch eine große Anzahl von Stimmen ausführbar zu seyn. Daneben sind ihre Texte fast durchgängig verstümmelt, und der Meister war augenscheinlich nur bemüht den allgemeinen Ausdruck von dem Grundgefühle des Theiles der Liturgie auszudrücken, den er behandelte. Gebührt also auch Lesueur die erste Stelle unter den Tonsetzern die in unsern Tagen geistliche Aufgaben behandelten, so ist es doch nur um so mehr zu bedauern, daß er einen falschen Weg eingeschlagen

hat; er hat eine Menge Anderer nach sich gezogen die noch irre gehen, indem sie nach ihm in dieser bald unergiebigen Furche Ähren lesen. Choron und die von ihm gegründete Anstalt werden eine vorzügliche Stelle einnehmen in der Musikgeschichte unsers Jahrhunderts. Er hat aufopfernd sein Leben daran gesetzt, einer strengeren Kunst, der des 16ten und 17ten Jahrhunderts den Vorrang zu verschaffen über die profanen Werke seiner Zeitgenossen. Jenes Zeitalter, der Gegenstand seiner Vorliebe, war freilich weit entfernt, die tonkünstlerisch-liturgische Reinheit der früheren Jahrhunderte darzubieten, allein sich ihm anschließen hieß doch den ersten Schritt thun zur Besserung. Hatten die Meister des 16ten Jahrhunderts sich die Aufgabe gestellt den Gregorianischen Gesang, die gewöhnliche Grundlage ihrer Tonsätze, zu harmonistren, so mußte Choron nothwendig ihn den von Chatelain und dem Abbé Leboeuf eingerichteten neuen Gesängen vorziehen: in der That hat er 1811 durch eine seiner Herstellung gewidmete Abhandlung für ihn gewirkt. Palestrina war in seinen Augen das Muster aller Tonsetzer, er hat dessen Werke verbreitet, und einen großen Theil derselben öffentlich aufführen lassen, er hat ausgezeichnete Zöglinge gebildet und der Tonkunst einen Schwung gegeben, der seit 20 Jahren nicht nachgelassen hat. Die damalige Regierung hat seine Bemühungen unterstützt, und einen Theil des Ruhmes davon getragen den die Erfolge Chorons ihm erwarben. So unvollkommen auch sein Werk seyn mag, ein mehr künstlerisches als christliches, so wäre, wenn er Nachfolger gehabt hätte von gleichem Eifer und Einflusse als der seinige, auf dem Gebiete der heiligen Tonkunst die Rückkehr zu gesunden Ansichten viel rascher erfolgt. Aber der Fortschritt zum Besseren blieb bei seinem Tode gehemmt. Gesanglehrer gingen aus seiner Schule

hervor, profane Tonsetzer, Meister der Lyrik, allein keine Vorsteher geistlicher Chöre, mindestens deren nur wenige.

So finden wir uns denn dahin gelangt, wohin wir, als nothwendige Folge des zuvor Entwickelten, kommen mußten. Wir besitzen keine Vorsteher geistlicher Chöre (maitres de chapelle); das Volk singt nicht mehr in unsern Kirchen; die Töne die wir dort vernehmen gereichen mehr zur Ärgerniß als Erbauung: der Vortrag der geistlichen Tonweisen muß ein gebildetes und christliches Land wie Frankreich mit Schaam erfüllen. Während eine beträchtliche Unterstützung begüterten Personen das Vergnügen der Oper gewährt, erhalten die Cathedralen, die Heimath Aller, Großer wie Kleiner, 3, höchstens 5 Tausend Francs für die geistliche Musik des ganzen Jahres. Während das Conservatorium auf Staatskosten Tonsetzer und Instrumentisten für das Theater bildet, besitzen wir nicht eine einzige Anstalt, aus der Vorsteher kirchlicher Chöre hervorgehen. Ursach und Wirkung finden sich hier so enge verknüpft, daß man nicht weiß, ob dieses Aufgeben der heil. Tonkunst aus allgemeiner Gleichgültigkeit hervorgeht, oder aus Mangel alles Antriebes von oben. Selbst in den Städten wo die Tonkunst am meisten geübt wird, im Süden, zu Toulouse, finden wir eine Art von Bildung im Theater, den Gesellschaftszimmern, auf der Straße, und ich weiß nicht welche Barbarei in den Kirchen; das Recht, den Herrn zu loben ist dort unwissenden Sängern anvertraut, die der Kunst wenig verdanken, und noch weniger der Natur. Und doch war von jeher der h. Gesang einer der bedeutendsten Zweige der Kunst, der Beachtung Aller werth, welcher Art auch ihre religiöse Überzeugung seyn mag. Der, von welchem hier die Rede ist, hat durch das Christenthum ein besonderes Siegel empfangen, das ihm ein Gepräge verleiht, über Alles hinausreichend was man nur hören kann. In der That, was

giebt es Erhabneres als den in dem Sinne der Texte eingeschlossenen Gedanken; Schöneres, als den Ausdruck, das eigene Wort dieser Texte, und die Musik, diese Entfaltung des Gefühls, diese begeisterte Ausstrahlung, diesen höchsten Glanzpunkt des Gedankens und des Wortes? (cette expression enthousiaste, ce paroxysme de la pensée et de la parole?) Wandeln diese drei Gaben des Schöpfers mit einander, so geht daraus eine mächtige Wirkung hervor, ein unermeßlicher Einfluß, der sich weit hinaus verbreitet über seinen ursprünglichen Lebensheerd. Und doch ist der Gesang, wir müssen es aussprechen, in der letzten Zeit am meisten vernachlässigt worden. Die Richtung auf die Kunst früherer Jahrhunderte reißt uns fort, die Wiederherstellung der s. g. gothischen muß vollendet werden. Die Baukunst hat den Weg gebrochen, und ihre Sache ist gewonnen. Die Glasmahlerei, die Bildnerei, die Fresken, die priesterlichen Kleider, die theologische und historische Symbolik gedeihen, schreiten fort, üben allmählichen Einfluß auf die Gesellschaft; Ehre den Gelehrten und Staatsmännern, welche diese Studien hervorgerufen und begünstigt haben, in denen wesentlich das Geheimniß der Zukunft beruht. Allein was hilft auch die glänzendste Herstellung jener Cathedralen, wenn die Töne des Gebets farblos, ja roh (barbares) bleiben, wenn die Gesänge des Chores der harmonischen Umgebung die sie einschließt fortdauernd sich unwerth zeigen? In der That die Cathedrale beschließt in sich eine Welt heiliger Persönlichkeiten, Apostel, Wesen jeder Art, denen die Liturgie Seele, Leben, Wort und That einflößt. Ermattet die Stimme der Kirche, verstummt ihr Mund, so verlöschen alle jene Erscheinungen, und kehren in stumpfe Unthätigkeit zurück. Es liegt ein innerer Widerspruch darin, mit dem einen Finger einen beredten Mund zu erschließen,

mit dem andern ihn wieder zu verschließen, und ihm Stillschweigen aufzuerlegen. —

An diese, so viel möglich auch den Worten nach, bald ausführlicher, bald gedrängter wiedergegebenen Betrachtungen, schließen sich nun Herstellungs- und Besserungsvorschläge, die am Schlusse in 3 bestimmte Anträge zusammengefaßt werden, welches Alles hier nur in möglichster Kürze wiederzugeben ist.

Zuvörderst wird gewünscht, daß in allen Schulen jeden Grades ein fortgehender Unterricht im Latein der Schrift (der Vulgata) ertheilt werde, die Vorabende der Sonn- und Festtage aber dazu benutzt würden, die heiligen Texte der bevorstehenden Feier zu erklären. Durch diese Maaßregel wird gehofft die lebendige Theilnahme der Gemeinen an der Ausführung der kirchlichen Gesänge allmählich anzubahnen. Es wird darauf hingewiesen, daß zumahl an Orten die in der Nachbarschaft vormahliger Klöster gelegen, noch manche lateinische Redensart unter den Landleuten gangbar geblieben sey, daß Dänemark, Deutschland ꝛc. hierin einen entschiedenen Vorzug vor Frankreich besäßen, indem zumahl in dem letztgenannten Reiche es nichts seltenes sey, Bauern anzutreffen, die des Lateinischen kundig seyen.

Es wird ferner gebeten, die Organisten in ihre Schranken zurückzuweisen, die, statt den Gesang zu leiten und sich ihm unterzuordnen, nur bestrebt seyen ihre dem Zwecke des Gottesdienstes fremden Künste sehen zu lassen. Damit hänge zugleich die Beschränkung der übermäßigen Ausgaben zusammen, welche für Erbauung neuer und Instandhaltung vorhandener Orgeln alljährlich beantragt würden. Die dadurch zu erreichenden Ersparnisse würden zu Hebung des heiligen Gesanges zu verwenden seyn.

Eben so bedürfe es der Gründung einer Normalschule für

geistlichen Gesang, um Meister zu bilden, die neben gründlichen Kenntnissen als Tonkünstler, auch des Lateinischen mächtig seyen, und ausreichende Kunde der liturgischen Gebräuche besäßen. Sehr wichtig sey das Beieinandersein dieser Eigenschaften in einem Einzigen, es gebreche aber der Mehrzahl derjenigen, die allein wegen ihrer Musikkunde aus der Mitte ihrer berufsmäßigen Beschäftigung mit weltlicher Tonkunst jetzt zu Vorstehern kirchlicher Chöre gewählt würden. Es erkläre sich daher ihre Vorliebe für modern-geistliche Musik, ihre Abneigung gegen den alten kirchlichen Gesang (cantus planus). Hieran knüpft sich nun ein Bericht über die von dem Verfasser in höherem Auftrage vollbrachte Erkundigungs- und Beaufsichtigungsreise in Betreff der kirchlichen Gesangsanstalten im Süden Frankreichs und in Corsika. Überall fand er die Chöre in schlechtem Zustande; die Cantoren unwissend, die Chorknaben stimmlos oder unbeschult, ihren Gesang bei dem Gottesdienste durch eine überwältigende, schlecht ausgeführte Begleitung bedeckt, die Gemeinen theilnahmlos, obgleich ihre Begabtheit für Gesang bei profaner Musik deutlich hervortrat. Die Ursachen dieses Verfalles lägen zu Tage. Die Ausführung des liturgischen Gesanges sey der Art, daß sie die thätige Theilnahme des Volkes ausschließe; die Improvisationen der selbstgefälligen Organisten nähmen 2/3 der für den Gottesdienst bestimmten Zeit in Anspruch; an Unterricht im geistlich-kirchlichen Gesange mangle es gänzlich. So sey es dahin gekommen, daß selbst bei hohen Festen die stillen Messen unverhältnißmäßig zugenommen hätten. Daraus ergebe sich die dringende Nothwendigkeit, zunächst die Verwendung der für Kirchenchöre bestimmten Einnahmen einer gründlichen Prüfung zu unterwerfen; dann aber Personen von Kenntniß und Geschmack zu veranlassen, den Cantoren mit Rath und That an die Hand zu gehen, namentlich in

Rücksicht der Pflege und Bildung der Singstimme im kindlichen Alter; sie bei Gründung von Choralvereinen zu unterstützen; die Mithülfe der Schüler bei dem gottesdienstlichen Gesange in Anspruch zu nehmen, sofern in den Schulen überhaupt Gesangunterricht ertheilt werde, und so die thätige Theilnahme der Gemeinen der Cathedral- und Pfarrkirchen an dem liturgischen Gesange anzubahnen und zu befördern. So werde man allgemach, im Einverständnisse mit den Bischöfen, die schönsten älteren, vaterländischen Melodieen wieder in das Leben rufen können; es werde sich ergeben, wo noch ein Bedürfniß vorhanden sey, das Unterstützung erheische; man werde in den Stand gesetzt seyn, die Dringlichkeit derselben überzeugend darzuthun, die Anträge auf deren Umfang genügend zu unterstützen, und so eines glücklichen Erfolges versichert seyn können. Oft genug würden wohl noch Personen eklen Geschmacks, die von der Kirche sich fern hielten wegen „des rohen Mißlautes der katholischen Anbetung“ eben diesen als Vorwand ihrer Kirchenscheu aufstellen; wie denn auch die Überzeugung mancher Geistlichen, daß nur durch Einführung neuer, dem Geschmacke der Gegenwart minder fremder Melodieen die allgemeine thätige Theilnahme an dem Kirchengesange wieder hervorgerufen werden könne, auf diesen Übelstand als ihren Grund zurückgeführt werden möchte. Gegen solche Maaßregeln habe die Erfahrung entschieden. Weltliche Musik könne nur den weltlich Gesinnten gefallen; in die Kirche eingeführt würde sie nur zu neuen Spöttereien derer Anlaß geben, denen zu Liebe man ihr die Pforten des Heiligthums öffne. Das C h r i s t e n t h u m habe seinen eigenen Gesang; dem g o l d n e n K a l b e den seinigen!

Es folgt nun noch die Angabe einzelner Theile des französischen Reiches, wo die alten Kirchenweisen noch bis in die Gegenwart hin sich unverfälscht unter allgemeiner, thätiger Theil-

nahme der Gemeinen erhalten hätten, und es wird der reine Eifer würdiger Geistlichen gepriesen, deren unverdrossener Bemühung es gelungen sey, diese Theilnahme wieder zu erwecken und zu pflegen. Damit schließt die Denkschrift, indem deren Verfasser die von ihm gewünschten Anordnungen dahin kurz zusammenstellt:

1) Die gute Ausführung des liturgischen Gesanges in den Cathedralen ist fortan Gegenstand der besonderen Aufmerksamkeit der Verwaltung, und den französischen Bischöfen werden alle dazu dienlichen Mittel gewährt.

2) Besonders ministeriell Beauftragte werden die Anwendung der aus Staatsmitteln den Singchören der Cathedralen gewährten Unterstützungen überwachen, und die sich ergebenden Mehrbedürfnisse feststellen. Bei den Vorstehern dieser Chöre werden sie über den Zustand des Unterrichts in der Tonkunst sich Kenntniß verschaffen, und ihnen mit ihrem Rathe an die Hand gehen.

3) Eine Normalunterrichtsanstalt für kirchlichen Gesang wird gegründet zur Bildung ausübender und schaffender Künstler, welche der heiligen Tonkunst die Stelle sichern können, die ihr in einem Lande gebührt, wo alle übrigen Künste eine so hohe Stufe der Vollkommenheit erreicht haben.

Wie ich schon Anfangs bemerkte habe ich den wesentlichen Inhalt dieser Denkschrift mitgetheilt, ohne Rüge der in ihr enthaltenen mancherlei geschichtlichen Irrthümer, ohne Widerlegung der darin ausgesprochenen Ansichten und Folgerungen. Eben so habe ich unterlassen die in anderen Aufsätzen ihres Verfassers und seiner Gesinnungsgenossen für die archäologischen Jahrbücher ausgesprochenen Behauptungen in meinen Auszug ergänzend aufzunehmen, weil mir daran lag, seinen Vortrag

an die höchste verwaltende Behörde seines Vaterlandes rein wiederzugeben.

Indem ich nun zu dessen Prüfung übergehe, und zu dem Ende die wesentlichsten Punkte desselben noch einmahl kurz nebeneinanderstelle, werde ich mich solcher ergänzenden Einschaltungen nicht länger enthalten können, und ich bevorwortete dieses mit Fleiß, damit man mir nicht Schuld gebe, über etwas widerlegend oder tadelnd mich zu verbreiten, wovon in dem Vorangehenden nicht die Rede gewesen ist.

Im 13ten Jahrhunderte (so behauptet der Verfasser unseres Vortrags) hatten kirchliche Architektur, Bildnerei im weitesten Umfange und Tonkunst den höchsten Gipfelpunkt ihrer Ausbildung erreicht als christliche Kunst; ihre innige Vereinigung in diesem Sinne gewährt uns ein erhabenes, begeisterndes, jedoch, leider! bald verblaßtes und entstelltes Bild. Der Gregorianische Kirchengesang hatte damals seine schönsten Blüten entfaltet. Ihm standen in Frankreich jene herrlichen, vaterländischen Gesänge zur Seite, jene Sequenzen, freilich ein Eigenthum nur der Kirche dieses Reiches und nicht der allgemeinen, dennoch aber mit ihm von gleicher Würdigkeit, wenn auch nur örtlicher Geltung, und gebilligt durch den Ausspruch des heiligen Papstes Pius des Vten, wegen ihres länger als 200 Jahre fortgesetzten Gebrauches bis zu seiner Verbesserung des Breviers. Nun war es der ursprüngliche Gedanke der christlichen Kirche, daß ihr heiliger Gesang Gemeingut Aller sey, und seine Ausführung nicht einem einzelnen Theile der Gemeine oder ihren Lehrern allein vorbehalten bleiben dürfe. Von diesem Grundsatze ist man allgemach abgewichen, und damit ist das Verderben, der Verfall der christlichen Tonkunst eingetreten. Eben dasjenige Jahrhundert, in welchem man gewöhnlich die Blüte aller Kunst zu finden wähnt, und es darum das der Wie-

dergeburt (renaissance) zu nennen pflegt, ist, wenn wir von kirchlicher Kunst reden, das ihres Verfalles und Verderbens, das sechzehnte. Der eigentliche, wahrhaft-christliche Baustyl, der sogenannte gothische, wurde durch thörichte Vorliebe für das heidnische Alterthum und seine Baukunst verfälscht und entstellt, eben so die kirchliche Tonkunst durch die überhandnehmende einseitig ausgebildete Kunst des Contrapunktes — welche die thätige Theilnahme der Gemeine an dem Kirchengesange nothwendig ausschloß — und die mit der Richtung auf das Alterthum in nothwendigem Zusammenhange stehende Verweltlichung des Heiligen. Ihr unterlag, wie die Baukunst, so die gesammte bildende Kunst im weitesten Sinne, und wenn Raphael und Palestrina als die edelsten Blüten jener Tage uns gerühmt werden, so können wir bei allem Anerkenntnisse ihrer großen Gaben, ihnen doch nur den Ruhm zugestehen, daß der eine der letzte christliche Mahler gewesen, der Andere der letzte liturgische Tonsetzer. In ihren Nachfolgern tritt die entschiedenste Entartung der Kunst als christlicher und kirchlicher ein und soll dieser eine wahrhafte Wiedergeburt zu Theil werden, so haben wir sie nicht an jene Meister zu knüpfen, wie hoch ihre Stellung auch seyn möge auf dem allgemeinen Kunstgebiet, sondern an jene Zeit des Vereines der höchsten Blüte kirchlicher Baukunst, Bildnerei und Musik; dahin haben wir das Volk zurückzuführen, mit dem Geiste dieser Zeit haben unsere Künstler sich zu durchdringen, wenn die Morgenröthe einer ächten Erneuerung anbrechen, der Kirche in ihrer Vermählung mit einer, ihrer würdigen Kunst der helle Glanz eines seegensreichen Tages leuchten soll.

Es ist die heilige Tonkunst die uns hier vorzugsweise beschäftigt, darum werden wir nur vorübergehend bei demjenigen verweilen dürfen, was von den andern bei der kirchlichen Feier

mitwirkenden Künsten hier ausgesagt wird. Dem hohen Ruhme, welcher der sogenannten gothischen Baukunst beigelegt wird, die dem Gottesdienste seine Heimath geschaffen, dem begeisterten Lobe, das wir den andern bildenden Künsten gespendet finden, die mit ihr in gleichem Sinne zur Verherrlichung der kirchlichen Feier thätig waren, stimme ich freudig bei, und es ist nicht zu bezweifeln, daß in dem Vereine dieser Künste — von denen wir jedoch die Mahlerei ausnehmen müssen — eine eigenthümliche Blüte im 13ten Jahrhunderte sich darstelle, eine später nicht wieder erreichte hohe Entfaltnng christlicher Kunst. Allein, wie schon durch die eben ausgesprochene Ausnahme angedeutet ist, die Mahlerei, wie sehr auch die würdige und tiefe Auffassung ihrer Aufgaben ihr nachzurühmen ist, theilte diese Blüte der Entfaltung damals nicht mit ihnen. Mittelbar ist dieses selbst von denen ausgesprochen, welche das Gegentheil behaupten, indem sie ihre Ansicht vertheidigen. „Die große Aufgabe der Kunst (sagen sie) besteht darin, Geist und Stoff, Idee und Form, Sichtbares und Unsichtbares zu verschmelzen; die christliche Kunst hat sie gelös't. Allein sie hatte den Dienst des Fleisches zu sühnen, dem die Kunst im Heidenthum ergeben gewesen war; so knechtete sie denn die Materie, trat sie mit Füßen, nicht aus Unfähigkeit, sondern im Sinne einer vorbedachten, sühnenden Buße. Deshalb sehen wir in ihren Bildungen von früh an mehr eine sinnbildliche Zeichensprache, als lebendige Gestaltung, damit alles entfernt bleibe, was der Sinnlichkeit schmeicheln könnte." Wenn aber in der lebendigen Verschmelzung, der gegenseitigen, vollkommenen Durchdringung des Geistes und des Stoffes erst die Kunst wahrhaft hervorgeht, so war zu einer Zeit wo eine solche geständlich nicht stattfand, sie absichtlich vermieden wurde, kaum eine Kunst vorhanden, welche diesen Namen verdient hätte, geschweige denn eine Blüte

derselben, so anerkennenswerth es seyn mag sie auf dem Wege dieser Verschmelzung fortschreitend zu sehen. Eine weitere Ausführung gestattet der Hauptgegenstand unsrer Betrachtung nicht, wir vermeiden sie daher, eben wie wir eine nähere Darlegung der wahrhaften Bedeutsamkeit der Mahlerei jener Tage und der Stufe uns versagen müssen welche sie in dem natürlichen Gange ihrer Entwicklung damals erreicht hatte. Was die heilige Tonkunst jener Tage betrifft, so schließt sich was als Bezeichnendes von ihr ausgesagt wird, unmittelbar an dasjenige, was in gleichem Sinne von der christlichen Auffassung der bildenden Künste behauptet ist. Die Vorliebe jener Zeit zu der Tonkunst wird daraus hergeleitet, daß sie von allen Künsten in dem körperlosesten, geistigsten, der gröberen Sinnlichkeit am mindesten dienenden Stoffe bilde, jene vorzugsweise christliche Richtung der Kunst also am reinsten in ihr hervorzutreten vermöge. Daher in dem Gregorianischen Kirchengesange jenes einem stengen Maaße nicht unterzuordnende Fortschreiten; „seine süßen salbungsvollen Klänge (heißt es) gleiten dahin gleich einer duftenden, ausgeschütteten Salbe, sie bahnen sich den Weg bis in das Innerste der Seele ohne die Sinne zu wecken, sie erheben das Gemüth um es gesammelt und innerlich erglüht zu den Füßen des göttlichen Thrones zu tragen.“ Zugegeben nun auch, daß in diesen Worten das Bezeichnende und die Bedeutung des Gregorianischen Kirchengesangs vollkommen ausgesprochen sey, daß er damals alles Dasjenige bereits in sich beschlossen gehabt, wodurch der ihm beigelegte große Ruhm begründet werden könne, unter Voraussetzung eines sinngemäßen Vortrags; so müssen wir doch auf das Entschiedenste in Abrede stellen, daß er im 13ten Jahrhunderte als allgemeiner Kirchengesang, unter thätiger Theilnahme der Gemeine bestanden habe, daß also eine Rückkehr zu jener Zeit der Kirche Frankreichs

die angestrebte Erneuerung gewähren könne. Daneben bezweifeln wir aber auch aus gutem Grunde, daß jener sinngemäße Vortrag durch die Kirchensänger, das erste, nothwendigste Erforderniß des sinnlichen Hervorgehens der Erzeugnisse einer Kunst, die nur durch stete Wiederbelebung ihr wesentliches Daseyn erlangen können, ihm damals zu Theil geworden sey; daß also auch in dieser Beziehung das 13te Jahrhundert als vorbildlich gelten könne. Daß das erste stattgefunden habe, ist eine durchaus unbegründete Behauptung. Allerdings war es der ursprüngliche Gedanke der christlichen Kirche, daß der heilige Gesang ein Gemeingut Aller sey; allein im 12ten und 13ten Jahrhundert war derselbe seit lange schon Priester- und Chorgesang geworden, dem die Gemeine nur schweigend zuhörte. Als nach Aufhören der Verfolgungen die christliche Kirche des Abendlandes in Italien sich frei zu gestalten und zu verbreiten vermochte, war mindestens dort die Kirchensprache und die Sprache des gemeinen Lebens dem Wesentlichen nach nur eine, das Volk also im Stande die heiligen Lieder zu verstehen, und in deren Gesang einzustimmen. Allein nachdem das Christenthum auch unter ausseritalischen Völkern abweichender Zunge sich zu verbreiten begann, als die Einfälle der Barbaren in Italien und der dauernde Verkehr der Eingebornen mit diesen den wesentlichsten Einfluß auf Umbildung der Landessprache geübt hatte, die Kirche aber grundsätzlich an der uranfänglichen Sprache ihrer heiligen Gesänge so wie alles dessen festhielt, was bei dem geheimnißvollen Kerne ihres Gottesdienstes als Lehre, Verkündigung und Gebet zu ertönen hatte, da gab sie gegen die strenge Festhaltung einer allgemeinen Kirchensprache den Grundgedanken der Gemeinschaft des geistlichen Gesanges auf; denn in unverständlich Gewordenes oder von Anbeginn Unverstandenes vermochte das Volk, das eine veränderte oder ganz ab-

weichende Sprache redete, nicht länger einzustimmen. Daß im 13ten Jahrhunderte dieses Verhältniß bestanden habe, wird durch die demselben angehörende Handschrift aus dem Büchervorrathe der Cathedrale zu Sens, auf welche unsere Erneuerer sich berufen, völlig unzweifelhaft. Als mitwirkende Theilnehmer an dem heiligen Gesange werden dort nur Geistliche verschiedenen Grades genannt, und in der Tonkunst beschulte Diener der Kirche; in seltenen Fällen ist einmahl allen Anwesenden eine bekräftigende Antwort, oder ein kurzes Einstimmen in einzelne Zeilen vorgeschrieben.*) Schon die Ausbildung einzelner Theile des Gottesdienstes in dramatischer Form, die mit besonderer Rücksicht auf die erwähnte Handschrift in einer Reihe von Aufsätzen uns vor Augen gelegt wird, giebt davon den Beweis. Ein „liturgisches Drama" wie es dort genannt wird, setzt Zuschauer voraus, denen man es entgegenbringt; sich selber hätten die thätig Mitwirkenden, wenn wir die ganze Versammlung darunter begriffen meinten, es wohl schwerlich aufgeführt. Vielmehr deuten sowohl die Bilder in den Kirchen, als das Sinn-

*) Der Gesang ist den „pueris, presbyteris, dem diaconus, choro, cantori zugetheilt: hin und wieder soll die Gemeine (omnis populus) einstimmen in das respondirende: Deo gratias, oder in einzelne Zeilen des Te Deum laudamus. Zwar scheint Félix Clément anzunehmen, daß sogar Frauen gegen sonstige kirchliche Gewohnheit an dem Gesange theilgenommen hätten, und in der That heißt es in dem von ihm mitgetheilten Texte der Handschrift bei Gelegenheit des Festes der Auferstehung (Annales archéologiques, IX. S. 162, 163) „tres mulieres ad introitum chori cantantes" etc. wie denn auch bei Gelegenheit der Weihnachtsfeier (VII. S. 315, 316) der „obstetrices" gedacht wird, die den neugebornen Jesusknaben dem Volke zeigen. Hierin würde aber stets nur eine Theilnahme einzelner, beschulter Stimmen zu finden seyn, nicht eine allgemeine der ganzen Versammlung; auch bleibt es immer wahrscheinlich, daß die drei heiligen Frauen am Grabe deren die Schrift gedenkt, durch Chorknaben vertreten wurden, eben wie die „Hebammen" bei Christi Geburt, von denen die Schrift nichts weiß.

bildliche in den geistlichen Kleidungen und kirchlichen Geräthen, das dramatisch-symbolische Gepräge der ganzen Feier, namentlich an den Hauptfesten, auf das Bedürfniß, dem Verständnisse des versammelten Volkes durch sichtbare Darstellung dasjenige näher zu bringen, was durch die ihm fremdgewordenen oder ursprünglich fremden Laute der Kirchensprache ihm nicht deutlich werden konnte. Auf das Unzweideutigste legen davon auch jene Schriftrollen ein Zeugniß ab, von denen der Geistliche dem Volke das zu Verkündigende ablas, während der demselben zugekehrte Theil dieser Rollen, wie er allmählich den Händen des Lesenden entglitt, die Bilder des Verkündigten dem Zuschauenden zeigte, dem das Verständniß des durch das Ohr nur als Hall Vernommenen gebrach. Es ist einleuchtend, daß mit allem Diesem ein gemeinsamer Kirchengesang unvereinbar ist, und von dem kirchlichen Gebrauche geistlicher Gesänge in der Muttersprache zeigt die mehrerwähnte Handschrift keine Spur. Allein auch als Chorgesang wurden die Gregorianischen Melodieen im 13ten Jahrhunderte keineswegs in so großer Reinheit und Vollendung ausgeführt, daß dieser Zeitraum für heiligen Gesang als musterhaft und vorbildlich gelten könnte. Die Ausschweifungen der Chorsänger bei dem Vortrage jener Melodieen werden uns im 12ten Jahrhunderte von Johann von Salisbury in seinem Policraticus mit lebhaften Farben geschildert;*) im Beginne des 14ten Jahrhunderts**) bezeugen uns die eifernden Worte Papsts Johanns des XXIIten gegen Mißbräuche bei dem Chorgesange die damals obwaltenden Mängel, und aus diesen Zeugnissen über das der Zeit der angeblich

---

*) S. C. I. cap. 17. de musica et instrumentis & modis & fructu eorum.

**) Extravag. comm. l. III. De vita et honestate clericorum. Joh. XXII. c. an. 1322 Avenioni.

höchsten Blüte heiligen Gesanges unmittelbar vorangehende und ihm nachfolgende Jahrhundert dürfte schwerlich der hohe Preis sich rechtfertigen lassen, welcher der zwischen beiden liegenden Zeit in so reichem Maaße gezollt wird. Ein Zurückgehen auf diese zu Erneuerung des kirchlichen Gesanges kann also keineswegs als rathsam erscheinen.

Eben so wenig ist auch der Behauptung beizustimmen welcher zufolge das 16te Jahrhundert, das wir gewöhnlich als die Zeit der Wiedergeburt der Künste und Wissenschaften (renaissance) gerühmt finden, als dasjenige bezeichnet wird, mit welchem der Verfall kirchlicher Kunst im Allgemeinen und insonderheit kirchlicher Tonkunst beginne. Diese in solcher Allgemeinheit gefaßte Behauptung beruht lediglich auf einem Voreingenommenseyn gegen jenes Jahrhundert, das bei den strengfrommen Gliedern der alten Kirche, denen wir hier gegenüberstehen, uns nicht befremden kann. Das 16te Jahrhundert ist das der Kirchenverbesserung, oder wie jene Männer es lieber nennen, der großen Kirchenspaltung, eines schnöden, beklagenswerthen Abfalls von der bisherigen kirchlichen Gemeinschaft, aus deren Schooße, nach ihrer Überzeugung im 13ten Jahrhunderte die höchste Blüte kirchlichen Lebens und christlicher Kunst hervorging. „Die Kirchenverbesserung (sagen sie) gebar die Vergötterung des menschlichen Ich, und die Auslegung im Sinne des Einzelnen, die nunmehr an die Stelle der Überlieferung und des Glaubens traten; aus der Wiedergeburt der Kunst (wie man sie nennt) ging der Götzendienst mit der Form und den Sinnen hervor. Die Form ist nur ein nothwendiger, aber möglichst durchsichtiger Schleier, hinter welchem Leben und Bewegung des göttlichen Gedankens (l'idée) hindurchscheint; auch ist es nur das Haupt das von diesem herrschenden Gepräge erglänzt. Es ist der vor allem vergeistigte Theil des Leibes; es

badet im Lichte, betet, sinnt, weint, leidet, vergiebt, lächelt, liebt, segnet, während der übrige Theil des Leibes durch Stellung und Geberde nur zum Ausdrucke des Antlitzes beiträgt. Und jenes 13te Jahrhundert, mehr und minder friedlich, allein bewundernswürdig begabt für die Entfaltung der Andacht und des Glaubens, der geheimnißvollen Entzückungen sinniger Seelen, der einsamen klösterlichen Betrachtungen, besaß eine Kunst, meist von den Händen Solcher geübt, welche die kirchlichen Weihen empfangen hatten, und deshalb durchdrungen waren von jenen heiligen Grundgedanken (élémens religieux); auf das Vollkommenste spiegelte solche Kunst jenen Aufschwung, jene Glut christlicher Seelen wieder. Um die Zeit der Wiedergeburt ging die Kunst ganz anders zu Werke; man glaubte nicht länger, man erwog, man betete nicht mehr, man erörterte 2c." — Nun ist allerdings nicht in Abrede zu stellen, daß die Wiedergeburt der Kunst um eben diese Zeit in mancher Rücksicht jene tiefsinnige, eigenthümlich geheiligte Benennung nicht verdiente, sofern es nämlich eine Erneuerung in nur einseitigem Sinne war, in dem mißverstandenen des Alterthums. Über der Vorliebe für dieses verkannte man die Bedeutung der Kunst nächstvergangener Jahrhunderte, vernachlässigte entweder deren Denkmahle, oder verfäschte und entstellte sie durch Vermischung mit Formen, die aus einer ihnen fremden Kunstanschauung hervorgewachsen waren; eben wie man auf dem Gebiete der Sprache Worte und Wendungen, die nur jener vergangenen, fernen Zeit höchster Blüte heidnischer Bildung, der sie erwuchsen, als lebendige Spiegel ihres Wesens angehören, übertragen zu müssen meinte auf christliche Verhältnisse, ohne zu bedenken, daß jene neuen Offenbarungen und Anschauungen, die das Christenthum gebracht, um den genügenden Ausdruck zu finden, eine Umwälzung und Umbildung der Sprache nothwendig zur

Folge haben mußten; eine Umwälzung und Umbildung, die, eben weil sie beides, der erste Beginn einer neuen Gestaltung war, der klassischen Vollendung gegenüber wohl als Entstellung erscheinen konnte, wiewohl sie nur das Ringen und Streben einer neu anbrechenden Zeit an den Tag legte; so daß, wenn in spätern Tagen zu den alten scheinbar vollkommneren Formen zurückgekehrt wurde, nur ein Äusseres, Leeres, der neuen Lebensentwicklung nicht Entsprechendes gewonnen werden konnte. Allein wenn wir auch dieses alles zugeben, dürfen wir mit Recht zugleich entgegnen, daß jenes so geschmähte 16te Jahrhundert der in ihm neu hervorgehenden evangelischen Kirche wirklich brachte, was die katholische in dem so hoch gerühmten 13ten Jahrhunderte nicht besaß, den Kirchengesang als Gemeingut des Volkes, und seine köstlichen Singweisen, damals unzweifelhaft zu großem Theile weltlichen, im Munde des Volkes lebenden Liedern entlehnt, mögen sie nun, wie Einige überzeugt sind, geistlichen ursprünglich eigen gewesen und damals ihrer ersten Bestimmung zurückgegeben worden seyn, oder durch Verwendung für einen würdigen und heiligen Zweck eine neue Weihe empfangen haben. Allein nicht nur Entlehntes, auch in frommer Begeisterung neu Geschaffenes brachte jene Zeit in reicher Fülle, sie, die nur einen Götzendienst mit dem menschlichen Ich getrieben haben soll, und wir dürfen zuversichtlich fragen: was hat jene gepriesene Handschrift des 13ten Jahrhunderts, bei allem Trefflichen das sie bringt, diesem Reichthume gegenüberzustellen? Der erste Fund dessen man sich rühmte, war ein dem s. g. Eselsfeste ursprünglich angehörender, strophischer Gesang: „Orientis partibus“ etc. einer sehr angenehmen, volksmäßigen, aber keineswegs unvergleichlichen Weise; auch nicht ein neu Entdecktes, da schon la Borde in seinem Essai sur la musique [1780, Th. II. p. 232—234] vor jetzt mehr als 70 Jahren

Melodie und Gedicht veröffentlicht hat. Dieser Gesang eignet (wie gesagt) einer örtlichen, mittelalterlichen Feier, deren Fortbestehen im 13ten Jahrhunderte uns die vorhergedachte Handschrift verbürgt, und deren zeitgemäße Bedeutung trotz aller dabei vorwaltenden Lust und Laune, ja, harmlosen Spottes, wir nicht verkennen wollen. Denn allerdings wurde der Esel als nützliches Haus- und Lastthier im Morgenlande geachtet; wir erblicken ihn an der Krippe in welcher der neugeborne Heiland ruht, der Sage zufolge trug er seine Mutter und ihn nach Aegypten, das sie vor der Wuth des Herodes bergen sollte, ja, auf einer Eselin zog der Herr ein in die heilige Stadt daß er dort sein Werk vollende. Allein finden wir in den Worten des Liedes unserer Melodie eben d i e s e Beziehungen als die vorwaltenden? Der Esel sey stark und schön, heißt es, für Lasten wohl geeignet, ein wackerer Springer und Läufer mehr als Gemsen und Dromedare, bei harter Arbeit mit grober Nahrung begnügt, er dresche die gewonnene Frucht auf der Tenne, bringe Gold, Weihrauch und Myrrhen zur Kirche — das Verhältniß des frommen Lastthieres zu dem Erlöser bleibt aber unerwähnt. Daß das Volk in dieses lateinische ihm unverständliche Lied habe einstimmen können ist nicht wahrscheinlich, und nur bei dem possenhaften Ausrufe in der Landessprache: „Hez, Sir' Asne, Hez“ mit welchem jede Strophe schließt, war es vorauszusetzen. Ohne dieser Melodie eine andere Bestimmung zu geben, würde demnach die Wiedereinführung derselben in die Kirche kaum räthlich seyn, auch erscheint es sehr zweifelhaft, ob beides als befaßt angesehen werden könne unter die Ausnahme von der Beseitigung alles in dem verbesserten Brevier Pius des Vten (1568) nicht Aufgenommenen, da nicht feststeht, daß zuvor bis zu jenem Jahre das Eselsfest durch länger als 200 Jahre unverändert fortgedauert habe; wo dann, selbst unter

dieser Voraussetzung, immer noch die Genehmigung des Bischofs hätte hinzukommen müssen, deren damalige Ertheilung eben so wenig bewiesen ist, als sie vermuthet werden darf.*) Ein ähnlicher Zweifel, nur weniger nachdrücklich, erhebt sich bei den andern von Félix Clément mitgetheilten geistlichen Liedern und Melodieen der gedachten Handschrift,**) und selbst wenn wir diese alle für gelöſ't annehmen könnten, würde stets die Sprache der Lieder ihrer Anwendbarkeit für die ganze Gemeine entgegenstehen, und ihre geringe Anzahl neben dem Reichthume geistlicher Lieder und Weisen des 16ten Jahrhunderts in der evangelischen Kirche verschwinden müssen.

Daß die Kunst, wenn sie würdig seyn soll sich dem Gottesdienste an heiliger Stätte zu gesellen, eine keusche und ernste seyn müsse, wird Niemand in Abrede seyn. Was an der oben mitgetheilten Stelle vornehmlich dem kirchlichen Mahler empfohlen wird, daß er in seinen Darstellungen heiliger Gegenstände vor allem das Haupt berücksichtige als den edelsten vom Geiste mehr als ein anderer durchdrungenen Theil des Leibes, erscheint uns ohne Zweifel in den Werken früherer italischer Meister, namentlich auch des 13ten Jahrhunderts als Bezeichnendes, und der Ernst, die Tiefe ihrer kirchlichen Bilder welche daraus hervorgehen, werden den sinnigen Beschauer allezeit mit Ehrfurcht erfüllen, über welcher er das Unfreie der Bewegung in den übrigen Gliedern der dargestellten Gestalten leicht ver-

---

*) Die in Bezug genommene Stelle aus der Einführungsbulle Pius' V. vom Jahr 1568 die dem gereinigten Brevier vorangedruckt ist, lautet: „Illis tamen exceptis, quae ab ipsa prima institutione a Sede Apostolica approbata, vel consuetudine, quae, vel ipsa institutio, ducentos annos antecedat, aliis certis Breviariis usa fuisse constiterit etc.

**) S. die von Didron herausgegebenen Chants de la Sainte Chapelle, worin ein großer Theil der früher in den Annales Archéologiques öffentlich gemachten geistlichen Gesänge zusammengestellt ist.

gessen kann. Allein das Wesen der Kunst erheischt die vollkommene Durchdringung der Form durch den beseelenden Geist, und eine nur theilweise empfehlen, hieße dasselbe verkennen. Mag immerhin der Rückschritt von einer den Sinnen in frevelnder Üppigkeit huldigenden Kunst, welche diesen Namen nicht verdient, zu einer in ascetischer Strenge die Sinne verleugnenden, ein in der menschlichen Natur nothwendig begründeter Umschwung seyn, eine selbstgewählte, sühnende Buße, so gebührt den Bildungen die aus einer solchen hervorgehen, doch eben so wenig jene Benennung als den nur im Dienste der Sinnenlust geschaffenen; die einen wie die andern stehen als Äusserstes einander entgegen an den Grenzen der Kunst deren Schöpfungen freilich durch die Sinne aufgenommen und empfunden werden sollen, allein geheiligte, nicht lüsterne Sinne. Die Erscheinung knechten, sie mit Füßen treten, wie unsere Erneuerer es dem christlichen Künstler empfehlen, heißt aber alle Kunst verleugnen. Wird also in gleichem Sinne wie von der bildenden Kunst auch von der heiligen Tonkunst behauptet, sie habe dadurch im Gregorianischen Kirchengesange die höchste Stufe der Reinheit und Vollendung erstiegen, daß sie von der Mannichfaltigkeit antiker Rhythmen sich abgewendet, und so den Namen des einfach gleichmäßigen Gesanges — cantus planus — gewonnen habe, so ist, abgesehen von der thatsachlichen Richtigkeit dieser Behauptung, damit endlich ihr doch nur nachgerühmt, daß sie eines wesentlich gestaltenden Bestandtheils sich allgemach entäussert, und dadurch selbst aufgehört habe, ihren Texten genau nachzugehen, deren mehre in antiken Rhythmen sich bewegen.

Eine der Hauptursachen des angeblichen Verfalles der heiligen Tonkunst mit dem Beginne des 16ten Jahrhunderts soll die einseitige, unverhältnißmäßige Ausbildung des Contra-

punktes seyn, und die mit der Richtung auf das klassische Alterthum nothwendig zusammenhängende Verweltlichung. Neben diesen Vorwürfen geht aber noch her eine strenge Polemik gegen die Lehre von den kirchlichen Tonarten, deren angeblich willkührlich ersonnene Vorschriften als irreleitende, gegen den hohen Werth älterer heiliger Gesänge verblendende verworfen, die einem Prokrustesbette verglichen werden, das Niemand ohne schwere Einbuße oder Beschädigung an seinen gesunden Gliedern besteige. Was den ersten dieser Vorwürfe betrifft, so steht es thatsachlich fest, daß um den Beginn des 16ten Jahrhunderts die Kunst des Contrapunktes weniger als kunstreiche Entfaltung einer Mehrheit verflochtener Stimmen sich ausgebildet hatte, denn als grüblerische Vervielfältigung einer Menge mühsam ersonnener, meist nur äusserer Beziehungen der einzelnen Gesangsstimmen zu einander; Beziehungen, die selten nur von dem Gehör, dem Sinne welchem die Tonkunst zugewiesen ist, aufgefaßt werden konnten, sondern an denen nur das Auge, das sie in den Tonzeichen überblickte, und der Verstand, der durch das Auge geleitet, ihre Regelrechtigkeit prüfte, sich zu ergötzen vermochte. Ihre Ausbildung war demnach allerdings eine krankhafte, weil sie, zumahl in der Kirche, selbst die nur aufnehmende, durch das sinnliche Verständniß vermittelte Theilnahme der Gemeine ausschloß, der thätigen ganz zu geschweigen, die vollends ganz unmöglich fiel. Eben so können wir nicht umhin, wenn auch nur bedingterweise, mancher der Beschuldigungen beizustimmen, welche gegen die einseitige Ausbildung der Lehre von den kirchlichen Tonarten ausgesprochen werden. „Die unbedingte Feststellung der kirchlichen Tonarten, wie sie jetzt besteht — sagt Félix Clément — rechtfertigt sich keineswegs in sich selbst als eine vernunftmäßige, ja, sie ist unmöglich. Sehen wir auch davon ab, daß in den Handschriften

des 13ten Jahrhunderts, die uns vor Augen gekommen sind, jede Angabe der Tonart mangelt, so bieten uns dieselben den augenscheinlichsten Beweis gegen jene Feststellung schon durch eine große Anzahl von Gesängen die den angeblichen acht Tonarten und ihren Unterabtheilungen fremd sind. Die fortgesetzte Bekanntmachung so vieler, durch diese Handschriften uns erhaltener Denkmahle, die sowohl durch ihre Melodieen anziehend sind, als durch ihren förmlichen Widerspruch gegen jene Vorschriften die man unserer Leichtgläubigkeit aufgeheftet hat, wird unsre Behauptung vollkommen rechtfertigen. Hat ferner der Kirchengesang (cantus firmus) weil er oft von dem Unterhalbtone sich losgemacht hat, überall von ihm nichts gewußt? Keineswegs! das 13te Jahrhundert war nur freiheitliebender als das unsre, und pferchte die Eingebungen seiner Tondichter nicht ein in die Hürde fester Regeln, von denen abzuschweifen nicht vergönnt seyn solle. Zuerst sang man, gleichviel welche Worte, gleichviel welche Weise — man sehe die Abhandlung des Abbé Blanc über Kirchengeschichte —; dann setzte man im Voraus, um es sodann ausführen zu lassen; dann kamen die methodischen Geister, die, gleich denen unserer Tage die Sucht hatten, die Spiele der Natur auszudeuten, die begeisterten Schöpfungen der Dichter bei kaltem Blute zu zergliedern, um (wie die Herrn Laharpe und Delille) Gedanken, Absichten, Berechnungen darin zu finden, an die ihre Urheber niemals gedacht hatten. Sodann aber, mehre Jahrhunderte später, nach dem Vergessenseyn und der Verfälschung älterer Denkmahle, nach dem allmählichen Hervorgehen von Werken, die in ganz anderem Sinne und durch mittelmäßige Menschen ersonnen waren, traten Gelehrte auf, durch Neugier gedrungen, eine verlorne Kunst wieder herzustellen; sie nahmen jene Anweisungen, jene Abhandlungen für die Kunst selbst, und beeilten sich, das-

jenige, was vielleicht nur die Frucht der Grillen eines Einzelnen gewesen, als unbedingt gebietendes Gesetz festzustellen. — Wollen wir dagegen das Geheimniß der schönen Gesänge des Mittelalters enthüllen, so laßt sie uns in sich selber prüfen, die Benennungen und Vorschriften bei Seite setzen, mit deren Hülfe man bisher nichts aufzubauen, ja, nur wiederherzustellen vermocht hat, und wir werden im Gegentheil erkennen, daß die Fruchtbarkeit der Tonmeister jener Zeit ihre Quelle in der Befreiung von jenen Banden gefunden hat, wie die der Dichter in der Unabhängigkeit ihres freien Genius." Dieser eifernde Angriff ist allerdings mit Recht gegen die einseitige Ausbildung einer, dem lebendigen Bilden nicht übereinstimmenden, eine ungehörige Selbständigkeit ihm gegenüber erstrebenden, und Gehorsam von ihm heischenden Lehre gerichtet. Denn dieser gebührt ihr nicht, sofern sie nicht dem geheimnißvollen Gesetze übereinstimmt, das, wie es die von der Natur gesetzten Schranken uns erkennen lehrt, die theils in dem zu bildenden Stoffe, theils dem Bildenden selber beruhen sofern auch er der Natur angehört, zugleich das Gestaltende, Umgrenzende gewährt, innerhalb dessen die schaffende Kraft in voller Freiheit webt und wirkt. Allein in solchem Sinne wird die Lehre hier nicht bekämpft, wie der Schluß des gegen sie gerichteten Angriffes deutlich ergiebt, wiewohl das ihm Vorangehende jene Deutung allerdings zuzulassen scheint. Er ist gegen Schranke und Umgrenzung überhaupt gerichtet, in denen eine störende Willkühr erkannt, und vor denen gewarnt wird: Freiheit, Unabhängigkeit, Zersprengung hindernder Bande wird gepredigt, aus denen endlich nur Formlosigkeit und Leere hervorgehen können. Walten nun diese augenscheinlich nicht ob in jenen Denkmahlen heiligen Gesanges die unsere Erneuerer der Gegenwart zurückgeben wollen, so wäre es sicherlich eine würdigere

Aufgabe für sie gewesen, dem in denselben waltenden, in ihnen lebendig gewordenen Gesetze nachzuforschen, nach diesem die bestehende Lehre zu prüfen und zu berichtigen. Die Vernachlässigung einer solchen Prüfung hat sich offenbar auch an ihnen gerächt. Denn es leuchtet ein, daß Félix Clément jene sechshundertjährigen Weisen die er — wir wissen nicht aus welchem Grunde — uns in nur 3stimmigem Satze vorführt, ganz in modernem Sinne empfunden und bearbeitet hat. In der That, er hat die einfachen mehrstimmigen Bearbeitungen älterer geistlicher Singweisen ganz unberücksichtigt gelassen die im Laufe des 16ten Jahrhunderts reichlich hervorgingen, ganz in dem Sinne der Zeiten in denen jene Melodieen entstanden, den damals erst die Tonmeister in der Harmonie lebendig auszudrücken gelernt; sei es nun, daß er von ihrem Daseyn keine Kunde gehabt, oder wenn er sie besessen, es verschmäht hat, in ihnen ferner zu forschen. Denn sie sind Früchte einer Zeit, die er für die des beginnenden Verfalles hält, und gingen hervor aus einer Gemeinschaft, die ihm als eine von der wahren Kirche abgefallene gilt. Aus ihnen hätte er Belehrung schöpfen können über die harmonische Bedeutung jener von ihm so hoch gepriesenen Melodieen des 13ten Jahrhunderts; eben wie die Geschichte der Tonkunst, wäre deren Entwicklung unpartheiischen Sinnes von ihm aufmerksam betrachtet worden, ihm die Ursachen der grüblerisch spitzfindigen Ausbildung des Contrapunktes im 15ten und zu Anfange des 16ten Jahrhunderts würde enthüllt haben. Daß die Kirche dem Festhalten einer allgemeinen kirchlichen Sprache den ursprünglichen Gedanken eines allgemeinen, die thätige Theilnahme aller ihrer Glieder in Anspruch nehmenden Kirchengesanges aufgeopfert, daß dieser im 13ten Jahrhunderte seit lange schon nicht mehr bestanden und nur Priester- und Chorgesang in der Kirche fortgewaltet

habe, glaube ich in dem Vorigen zu voller Überzeugung dargethan zu haben. Dieses vorausgesetzt, so ist es klar, daß das Bedürfniß der Fortdauer allgemeinen kirchlichen Gesanges, und die Sicherung der Theilnahme an demselben, allein hätten Veranlassung werden können, die einfach harmonische Entfaltung der Melodieen seiner Lieder zu erstreben, und in diesem Sinne zunächst die Mehrstimmigkeit kunstgemäß auszubilden. Jeder Ton wenn auch zunächst nur in einfachem Klange laut werdend, beschließt doch in eigenthümlicher Folge alle Verhältnisse der ursprünglichsten, einfachsten Harmonie in sich, der des Dreiklanges, die einem Naturgesetze zufolge hervorzudringen strebt, damit das Tonleben vollständiger Offenbarung theilhaft werde. Denn die bloße Aufeinanderfolge von Tönen in Bezug zu einem gemeinschaftlichen Mittelpunkte (Grundton), die wir Melodie nennen, vermochte diese Offenbarung nicht genügend zu gewähren; aus der Melodie mußte auch die Harmonie als innerster Geist erblühen. Wenn wir nun auch annehmen, daß dieselbe aus dem heiligen Gesange der gesammten Gemeine nicht habe hervordringen können, weil diese im Gebete, im Lobgesange zu einmüthigem, einstimmigem Bekenntnisse sich zu einigen hatte, so mußte es doch in den Tönen des begleitenden Chores kunstmäßig beschulter Sänger, wie denen der Orgel geschehen, und so die Melodie zu voller Bedeutung gelangen. Das Bedürfniß einer volksmäßig einfachen, allgemein verständlichen, harmonischen Entfaltung der Melodieen eines der Theilnahme Aller geweihten Kirchengesanges, hätte demnach der Entwicklung der Tonkunst einen Weg vorgezeichnet, auf dem die einseitige, unverhältnißmäßige Ausbildung des Contrapunkts wohl vermieden worden, und derselbe früher vielleicht und naturgemäßer zu der Bedeutung gelangt wäre, die er später erst gewann. So aber war der Kirchenge-

sang in den ausschließenden Besitz der Geistlichen, und zumahl besonders beschulter Sänger gelangt, die ihrer erworbenen Kunstfertigkeit sich bewußt, mit ihr auch zu prangen strebten; der Gang der Entwicklung nahm deshalb einen andern Weg. Nach Baini besaß die päpstliche Capelle schon im 7ten Jahrhunderte, um die Zeit des Papstes Vitalian, Chorknaben (symphoniaci) die in dem sogenannten organum unterrichtet wurden, der Kunst, wohleinstimmende Töne zu den Melodieen des Kirchengesanges harmonisch hören zu lassen; eine Fertigkeit, in der das erste Hervordringen der in den einfachen Klängen verschlossenen Harmonie sich kund giebt. Die folgereichen — wenn gleich der späteren Ausbildung gegenüber stets noch rohen — Versuche größerer Vollstimmigkeit, wie im 10ten bis zum Beginne des 14ten Jahrhunderts die Anweisungen Hucbalds, Guido's von Arezzo, Franco's, Marchetto's rc. sie zeigen, legen uns Zeugniß ab von der Macht dieses Dranges, der im 12ten Jahrhunderte die Kirchensänger bereits in dem Maaße beherrschte, daß sie die harmonischen Töne die sie dem kirchlichen Grundgesange wohllautend zu vereinigen gelehrt waren, zu selbständigen, in sich zusammenhängenden Melodieen zu verbinden versuchten, diese mit allem Schmucke ausstattend, den erworbene Kehlfertigkeit im Augenblicke der Ausführung zu erfinden sie befähigt hatte; eine Üppigkeit des Vortrages, die durch Johann von Salisbury strenge gerügt wird. Diese willkührlichen Auszierungen hatten bis zu dem Anfange des 14ten Jahrhunderts in dem Maaße zugenommen, daß Papst Johannes der XXIIte in seiner von Avignon her dagegen erlassenen Verordnung von 1322 gegen solche Entstellung und Verfälschung des heiligen Gesanges einzuschreiten sich bewogen fand. Denn selbst bis zu dem Fälschen einzelner Wendungen desselben hatte man auf dem bisherigen Wege gelangen müssen, wo ohne sie

das harmonische Einstimmen einer Verzierung nicht hätte erreicht werden können. Dem altherkömmlichen Kirchengesange wurde dadurch jener in seiner Verkünstelung ihm fremd gewordene Schmuck entzogen, allein man übertrug diesen, um die kirchliche Feier sein nicht verlustig gehen zu lassen, da er in der allgemeinen Meinung ihr zu hoher Zierde gereicht hatte, auf frei erfundene Melodieen, auch wohl beliebte weltliche, die man den beibehaltenen durch die Liturgie vorgeschriebenen heiligen Worten gesellte. Diese Melodieen, eigends dazu eingerichtet, jenen beliebten Künsteleien Raum zu gewähren, deren Erfindung aber nunmehr eine Thätigkeit eigener Art erheischte, da sie nicht länger von eigends dazu beschulten Sängern einer bekannten und bestehenden Grundlage gegenüber selbst aus dem Stegreife geübt werden konnte, veranlaßte das Hervorgehen einer eigenen Zunft von Tonsetzern (compositores) die das Erfundene zu Papiere brachten, und es zum Einüben vor der Ausführung den neben ihnen bestehenden Sängern übergaben. Jenen Tonsetzern aber war schon durch die Art wie ihre Kunst hervorgegangen war nothwendig auch die ganze Richtung ihrer Kunstübung vorgezeichnet, und so konnte es geschehen, daß seit dem 14ten bis zum 16ten Jahrhundert der Tonsatz einen Weg beschritt, der, in seinen Anfängen zwar naturgemäß, doch zu einer Einseitigkeit der Ausübung führte, deren Ursprung man nicht in dem Zeitalter der sogenannten renaissance zu suchen hat, der vielmehr ursprünglich in der Zurücksetzung des Kirchengesanges der Gemeine gegen eine allgemeine Kirchensprache wurzelt.

Ein Anderes haben wir dagegen jener so hart bezüchtigten Zeit der Erneuerung, dem 16ten Jahrhunderte, nachzurühmen. Die Kirche die aus dessen Schooße hervorging gab der Landes- und Volkssprache das Recht zurück, auch Sprache des Gottes-

diensteS zu seyn, und rief den ursprünglichen Gedanken der alten Kirche wieder in das Leben, den eines allgemeinen Kirchengesanges, der auch bald in einer reichen Fülle der köstlichsten Lieder und Melodieen erblühte, wie das vielgerühmte 13te Jahrhundert sie niemals besessen hatte. Traf aber die Blüte desselben in eine Zeit, wo seit Jahrhunderten schon die Entfaltung der Tonkunst als einer harmonischen eine Richtung genommen hatte, welcher gegenüber das nunmehr wirklich hervorgegangene Bedürfniß der Volksmäßigkeit und Allgemeinverständlichkeit, getragen von dem tief-religiösen Geiste dieser Zeit, eine ganz andere erheischte; so darf uns nicht Wunder nehmen, daß die neue auf diesen Geist gegründete Entwicklung eine nur allgemach fortschreitende war, nicht eine plötzlich hervordringende, daß es vielmehr Zeit kostete, bis sie sich Bahn brach, und mit der älteren sich versöhnte, die durch sie eine neue, höhere Bedeutung gewann. Mittelbar hatte aber auch die ältere Kirche die Früchte dieser wahrhaften Erneuerung und Wiedergeburt zu genießen, und wenn für die bildenden Künste nachdem sie ihren Höhepunkt erreicht hatten allerdings eine Zeit der Erschlaffung und eines daran geknüpften Verfalles eintrat, so kann von einem solchen in der Tonkunst auf keine Weise die Rede seyn. Ich will hier nicht von der auch unter den Altgläubigen erwachenden Neigung für geistlichen Liedergesang reden, weil wir nicht wissen, wie weit dieser damals ein kirchlicher geworden sey, sondern nur hindeuten auf die Neugestaltung des Priester- und Chorgesanges, eine augenscheinliche Rückwirkung der Kirchenverbesserung. Die Kirchenversammlung zu Trient, wenn gleich von Anbeginn ausser Stande die tiefgehende Spaltung der christlichen Kirche zu heilen, wollte doch die verderblichen Gebrechen tilgen an denen die Kirchenzucht im weitesten Sinne in dem ungetrennt

gebliebenen Theile der alten Kirche krankte, und die in ihrer unmittelbaren Folge, dem Abfalle so zahlreicher bisheriger Glieder, erst recht zum Bewußtseyn gelangt waren. Die Reinigung und Herstellung des Kirchengesanges war der Gegenstand ihres am 14ten Febr. 1562 gefaßten Beschlusses, und diese kam als die Versammlung nach Beendigung ihres Werkes sich aufgelös't hatte, unter Pius dem IVten zunächst bei dem Chorgesange zur Ausführung (1565), dann bei der Liturgie, in Prüfung und Sichtung ihrer Bestandtheile unter Pius dem Vten (1568), woraus das verbesserte Missal und Brevier hervorging, endlich bei den Melodieen des Gregorianischen Gesanges durch ihre Herstellung und Reinigung von seither eingeschlichenen Mängeln und Verfälschungen unter Gregor dem XIIIten (1576). Palestrina wird allgemein die Ehre zuerkannt der Retter und Wiederhersteller des Chorgesanges gewesen zu seyn; nur Félix Clément macht sie ihm streitig, er will ihm keinen andern Ruhm zugestehen als den „des letzten liturgischen Tonsetzers." Mit ihm (meint er) beginne die Reihe jener Meister welche, von dem Grundsatze ausgehend, die Kunst sey nur für die Kundigen da, die Gesänge der Kirche in eine Folge mehr oder minder voller Tonverknüpfungen gebannt hätten, da ihre Kunst doch habe begnügt seyn sollen eine bescheidene, unterwürfige Begleiterin der heil. Worte zu seyn, übereinstimmend dem Grundgedanken und Endziele der Kirche bei Einsetzung der Liturgie, der Einigung der Stimmen und der Herzen. Wie aber sey diese bei den Tonsätzen Palestrina's zu erreichen gewesen? Das Verständniß ihres Baues sey dem Volke unzugänglich, sie seyen nur durch wohlgeschulte Künstler ausführbar, endlich opferten und verstümmelten sie die Texte zu Gunsten harmonischer Verflechtungen und des Reichthums der Zusammenklänge. — Hätte die alte Kirche damals in vollem Ernste einen geistlichen Volks-

gesang in der Kirche schaffen wollen, wie die evangelische ihn schuf, so könnte man diesen Vorwürfen beipflichten, denn ein solcher ist aus Palestrina's Erneuerung nicht hervorgegangen, und konnte bei dem unbedingten Festhalten an der Kirchensprache nicht hervorgehen. Dennoch war bei den Verhandlungen der Trientiner Kirchenversammlung das völlige Beseitigen der Figuralmusik, die in ihrem üppigen Wesen angeblich dem kirchlichen Ernste mißziеme, ernstlich in Frage gekommen und erst auf die Vorstellungen des Gesandten Kaiser Ferdinands des Isten, daß jene Gesangsart bei rechter Anwendung ein wirksames Mittel seyn könne, das Gemüth in Andacht zu erheben, hatte man, ohne die gegentheilige Ansicht geradehin aufzugeben, den Beschluß gefaßt, alle Verbesserungen im Einzelnen der Kirchenzucht, den Bischöfen und Provincialsynoden anheimzugeben.

Die zu Rom in Gemäßheit dieses Beschlusses von Pius dem IVten späterhin eingesetzte Cardinals-Commission wollte den kunstreichen Chorgesang nur unter der Bedingung zulassen, daß die heiligen Worte bei dem Gesange durchhin deutlich vernommen würden. Eine solche Beschränkung erklärten die päpstlichen Sänger für unausführbar, weil mit ihr der würdigste Schmuck der kirchlichen Feier, die durch kunstreiche Nachahmungen der einzelnen Gesangsstimmen als innerlich belebtes Ganze hervorgehende volle Harmonie nicht bestehen könne; höchstens in ganz kurzen Sätzen, niemals aber in längeren werde eine solche unbedingte Verständlichkeit zu erreichen seyn. Nach manchem Streiten vereinigte man sich endlich über einen anzustellenden Versuch, in wieweit den strengen Anforderungen der Cardinäle durch den damals am höchsten geachteten kirchlichen Tonmeister, Palestrina, werde genügt werden können. Im Sinne derselben schuf er neben zwei andern Messen, auch die von ihm später un-

ter dem Namen: „Missa papae Marcelli“ herausgegebene, die durch den allgemeinen Anklang den sie errang, für die Beibehaltung des kunstreichen Chorgesanges in der Kirche entschied. Freilich werden wir bei genauerer Prüfung finden, daß den Bedingungen welche die Cardinäle vorgeschrieben, in ihrer vollen Strenge darin nicht genügt war, daß nicht allein Zertrennungen einzelner Sätze, sondern auch gleichzeitiges Ertönen verschiedener Worte, Wiederholungen derselben, nicht selten vorkommen, auf wie sinnige Weise auch das Eine und das Andere zu vermeiden gesucht war; überhaupt dergleichen, was Félix Clément für vernunftwidrige Verstöße erklärt. Allein es leuchtet ein, daß die strenge Durchführung des aufgestellten Grundsatzes nur bei völligem Aufgeben der Kunst des Contrapunktes hätte erreicht werden können, zu der man zuletzt doch einer und anderer Seits nicht geneigt war. Da der allgemeine Kirchengesang einmahl seit lange schon der allgemeinen Kirchensprache gewichen war, und nur als Priester- und Chorgesang fortbestand, mußte die Strenge der Aufgabe nothwendig dahin sich mildern, daß die Betonung nur den Sinn, das Gepräge, den andächtigen Ausdruck des Wortes im Großen und Allgemeinen unter bedingter Verständlichkeit desselben wiedergebe. Bedurfte es doch der unbedingten für die Kundigen nicht, namentlich die Priester, deren Gedächtnisse das gesungene Wort durch langen Gebrauch eingeprägt war, eben so wenig aber für das Volk, dem mit dem Vernehmen des Wortlautes das Verständniß seines Sinnes im Einzelnen nicht zugleich gegeben war, für dessen Gefühl aber, wie man zu glauben sich berechtigt hielt, das durch die Tonkunst daran Geleistete hinreichend seyn durfte; um so mehr, als an die Stelle der früheren von dem Worte unabhängig gebliebenen spitzfindigen Verkünstelung der Tonverflechtungen nunmehr die Vergeistigung des Wort-

sinnes als Endziel dieser Kunst getreten war, wie sie in den Vorgängern des großen Meisters lange schon vorahnend sich geltend gemacht hatte, durch ihn aber in entscheidender Stunde zu hellstem Bewußtseyn gelangte. Die Oberhäupter der Kirche versöhnten sich um so mehr jetzt mit dieser Kunst, als sie auf ihrer Höhe die melodischen Grundformen ihrer sinn- und empfindungsreichen Tonverflechtungen dem Gregorianischen Gesange entlehnte, wie namentlich Palestrina es in seinen Hymnen that, zu lebhafter Bewunderung Sixtus des Vten. Für die alte Kirche, wie sie eben bestand, und das Verhältniß ihres heiligen Gesanges zu ihr auch fortbestehen lassen wollte, wird Palestrina zu aller Zeit den Namen eines Erneuerers behalten; für die evangelische Kirche entstand bei dem Daseyn des von ihr geschaffenen und gehegten heiligen Volksgesanges und dem Fortbestehen des kunstreichen Chorgesanges neben demselben, eine neue, der katholischen nothwendig fremd gebliebene Frage: wie nämlich dieser allgemeine Kirchengesang in das Kunstgebiet zu erheben sey, unbeschadet der Einfachheit, Volksmäßigkeit, und des Wortverständnisses, und welche Stelle und Bedeutung ihm gegenüber dem Chorgesange gebühre, wenn dieser jenem nicht unbedingt zu weichen habe? eine Frage, die ich an einem andern Orte zu beantworten suchte, und auf die hier nicht näher eingegangen werden darf. Edle Tonmeister unter den Evangelischen haben durch ihre Werke sie zu beantworten gestrebt, und auch über diese habe ich an ihrer Stelle berichtet.

Nach allem so eben Besprochenen ist daher von dem Verfalle der Tonkunst durchaus nicht mit Recht zu reden, der durch die geistigen Bewegungen des 16ten Jahrhunderts veranlaßt wäre die man die Wiedergeburt zu nennen pflegt, während diese Kunst im 13ten Jahrhunderte auf der Höhe ihrer Entwicklung gestanden habe. Einen wie hohen Werth wir auch

auf die, aus dieser damals hervorgegangenen kirchlichen Singweisen legen, wie tief wir bedauern mögen, daß seitdem die Gabe der Melodiebildung im Sinne des alten Kirchengesanges allmählich erloschen sey, wir können uns immer nicht verhehlen, daß die Musik im 13ten Jahrhunderte eben nur an der Schwelle ihrer naturgemäßen Entfaltung in der Harmonie stand, und damals auch nicht einmahl etwas der einfachen Folge jener Zusammenklänge nur entfernt Ähnliches besaß, auf die Félix Clément uns bis zu ihr zurückzuführen gedenkt. Sie entwickelte vielmehr damals schon die Keime einer von der Kirche später hart getadelten einseitigen Ausbildung. Die melodiebildende Gabe in älterem kirchlichen Sinne ist aber vor der übermächtig hervordringenden Richtung auf die Harmonie abgewelkt, welche das Kirchenoberhaupt in seinem reformatorischen Eifer selbst von dem Gregorianischen Kirchengesange abgelenkt hatte, zu dem sie später erst, und dann in höherer Bedeutung wiederum zurückkehrte. Die Wurzel einer in beschränkter Einseitigkeit überwuchernden Triebkraft des Contrapunktes ist endlich keineswegs im 16ten Jahrhunderte zu suchen, in welchem diese Kunst vielmehr durch wahrhafte Erneuerung erst zu einer geordneten und bedeutsamen Entfaltung gedieh.

Mit nicht besserem Rechte wird der behauptete Verfall kirchlicher Tonkunst dem 16ten Jahrhundert in Bezug auf seine Vorliebe für das klassische Alterthum zugeschrieben, deren unmittelbare Folge die Verweltlichung gewesen sey.

Daß kirchliche Baukunst und kirchliche Dichtung unter dem Einflusse einer mißverstandenen Vorliebe dieser Art theilweise verfallen seyen, haben wir gleich Anfangs zugegeben; in Italien erstreckte sich zuerst die Einwirkung jener antiquarischen Richtung gar nicht auf die heil. Tonkunst, in Deutschland trat sie mit der in noch höherem Grade die Mehrheit beherrschenden

geistlichen, kirchenerneuernden in einen, jene Kunst auf keine Weise verweltlichenden, sie vielmehr fördernden Bund. Das mit dem Ausgange des 16ten, viel bestimmter indeß noch mit dem Beginne des 17ten Jahrhunderts erwachende Bestreben die antike Tragödie zu erneuern, setzte in Italien zuerst die Hellenisten mit der Tonkunst in Verbindung, ihre Versuche aber können wir um so weniger mit einer gleichzeitigen Ausartung des Contrapunktes in Zusammenhang bringen — wenn eine solche damals wirklich bestanden hätte — weil sie in heftigem, gegen ihn gerichtetem Eifer ihn von grundaus verwarfen, durch ihn also keinen ihre Schritte bedingenden Einfluß erfahren konnten. Daß die aus diesen Bestrebungen hervorgegangene allmähliche Ausbildung des musikalischen Drama auf die heilige Tonkunst einen verweltlichenden Einfluß geübt habe, ist allerdings nicht zu leugnen. Allein wie viel später trat er ein, und dann erst, als jene Frucht einer ursprünglich auf der Vorliebe für das heidnische Alterthum allerdings beruhenden Richtung von dieser längst wieder gelös't war; während sie, in späterer Abwandlung zu dieser in höherem Sinne zurückkehrend, einer Erneuerung und Reinigung theilhaft wurde durch welche sie als Oratorium in der Form eines geistlich musikalischen Schauspiels tiefere Bedeutung gewann, wenn auch nicht in streng kirchlichem Sinne, immer jedoch fern von aller, das Gepräge des Geistlichen auslöschenden Verweltlichung.

Die Überzeugung, welche die Erneuerer in der Wärme der ihrigen, allein auf unsichern geschichtlichen Grund fußend, uns einreden möchten: „daß die geistliche Tonkunst bis zum 13ten Jahrhundert in gedeihlichem Wachsthum fortschreitend, damals ihrer höchste Blüte genossen habe, seitdem aber verfallen, und zumahl durch die geistigen Bewegungen des 16ten Jahrhunderts zu Grunde gerichtet sey," vermögen wir keineswegs zu theilen,

so lebhaft wir auch ihren späteren wirklichen Verfall während einer glaubensarmen und hoffärtigen Zeit beklagen, so gern wir auch dem lebhaft ausgesprochenen Wunsche ihrer Herstellung beistimmen, die freilich nur einer in Glauben und Demuth begeisterten Zeit wird gelingen können, die alles von sich abgethan hat, wodurch jenes Abwelken verschuldet wurde. Auch darin sind wir einverstanden, daß sie einer wahrhaften Erneuerung erst als Gemeingut des Volkes genießen könne; wird sie aber das werden können auf dem Wege den Félix Clément betreten will? Erneuern, wiedererwecken im Volke kann man nur dasjenige, was dasselbe einst wirklich besaß. Wir haben aber gezeigt, daß jene Lieder und Weisen der angeblich höchsten Blüte des Kirchengesanges im 13ten Jahrhunderte niemals Eigenthum des Volkes gewesen, daß es eine irrige Meinung sey, wenn man behaupte, dasselbe habe die Gewohnheit des Singens erst dann eingebüßt, als man ihm die alten Gregorianischen Weisen entzogen, und die Erfindungen späterer Tonmeister an deren Stelle gesetzt habe. Es sang nicht mehr, weil es nicht aus voller Brust in dasjenige einstimmen konnte, was ihm nicht verständlich war, und was man ihm auf mancherlei andere Weise durch das Auge näher zu bringen suchte, unverständlich wie die Liturgie theils von Anfang in ihren Gesängen ihm gewesen, theils lange vor dem 13ten Jahrhunderte geworden war. Eine Belehrung über den Sinn derselben kann allerdings dahin wirken, daß es mit größerer Andacht, weil mit besserem Verständnisse, ihnen zuhört; ein fortgesetzter Unterricht im Gesange wird, bei vorausgesetzter natürlicher Begabung ihm selbst die Befähigung des Miteinstimmens gewähren können, man wird durch ihn und durch Gewöhnung es dazu abrichten können; aber es muß und wird stets ein äusserer Schein bleiben, den jede Umwälzung bald wieder abstreift. Das aber wird

kaum ernstlich gemeint seyn, wenn Félix Clément es dahin zu bringen hofft, daß die Gemeine die Kirchensprache sich vollkommen aneigne als sey sie die ihrige, wenn er es daraus folgern will, daß die, vormaligen Klöstern anwohnenden Landleute doch manche lateinische Redensart des gemeinen Lebens sich eigen gemacht hätten, die sie von ihren vormaligen Gebietern aufgehascht, wenn er sich darauf beruft, daß in manchen Gegenden Dänemarks, Irlands, Norddeutschlands, lateinisch redende Bauern gefunden würden; was in Bezug auf das letzte schwerlich Jemand ihm zugeben wird, es müßte denn irgendwo ein verarmter Magister in den bäuerlichen Stand zurückgetreten seyn. Was wäre aber aus solchen Ausnahmefällen, oder gar solchen Nachäffereien Ernstliches zu folgern?

Ein wahrhafter Gemeinegesang kann allein durch eine neue Schöpfung hervorgehen, und diese ist allezeit nur die Frucht einer allgemeinen Begeisterung, nicht einer ministeriellen Anordnung; nur sie kann demjenigen, was von dem Seinigen das Volk an Singweisen in die Kirche mitbringt, die rechte Weihe und Heiligung ertheilen, wie es sie um die Zeit der Kirchenverbesserung empfing, und zugleich der heiligen Tonkunst eine neue Bahn gebrochen hat. Daß zu einer solchen durchgreifenden, kirchlich-frommen Begeisterung in dem vorzugsweise politisch aufgeregten Frankreich irgend eine Aussicht vorhanden sey, möchten wir billig bezweifeln, eben wie auch nicht anzunehmen ist, daß die katholische Kirche einen der Hauptgrundsätze ihrer Kirchenzucht, die allgemeine Kirchensprache bei dem Gottesdienste, aufzugeben geneigt seyn möchte. Ob die Gemeine, wenn der Kirchengesang durch Aufhebung dieses Grundsatzes in der That nun ein Gemeingut für sie geworden wäre, auch jene älteren Schätze geistlicher Melodieen sich aneignen werde, die der eifrige Fleiß unserer Forscher treulich

für sie aufzugraben fortfährt, müssen wir freilich dahingestellt seyn lassen, so sehr wir uns freuen würden, sie darin den Lohn ihrer uneigennützigen, von wahrer Liebe geleiteten Bemühungen genießen zu sehen. Für unmöglich ist es aber nicht zu halten, da ja die deutsche Reformation, neben der Volksweise, auch die manches altehrwürdigen Hymnus der frühern Kirche zum Eigenthum des Volkes gemacht hat.

IX.

Stichtelycke Rymen, Om te lezen of te singen.

Anno CIϽIϽCXXIV.

Unter diesem Titel erschien im Jahre 1624, ohne Druckort und Namen des Herausgebers, vermuthlich aber in Amsterdam gedruckt, ein musikalisches Erbauungsbuch, das die Weisen weltlicher Lieder und Tänze (oder nach deren Muster neu ersonnene) geistlichen Liedern anbequemt. Die ursprüngliche Bestimmung dieser Melodieen, das Lied dem sie zuvor eigneten, wird darin durch die Überschrift, im letzten Falle auch wohl durch die erste Zeile der Dichtung angedeutet; bei der Minderzahl fehlen dergleichen Andeutungen, der Mehrzahl aber sind die Melodieen selbst beigegeben, und (wie man schließen darf) ohne alle Veränderung. Denn die kurze Vorrede bemerkt, die Beigabe sey alsdann geschehen wenn die Art der Unterlegung der neuen geistlichen Lieder irgendwie habe zweifelhaft erscheinen können, und

es einer Anleitung dazu noch bedurft habe durch Theilung einzelner Töne, oder Zusammenziehung mehrer. Eine solche Anleitung erfolgt dann durch Bindung oder Vereinzelung der Tonzeichen, wobei die frühere Gestalt der Melodie vollkommen erkennbar bleibt.

Das Buch zerfällt, ohne daß der Grund der Theilung zu erkennen wäre, in zwei Abschnitte, deren erster, zufolge des Inhaltsverzeichnisses am Schlusse 38, der zweite 22 Lieder enthält; eine nicht ganz zuverlässige Angabe, da in diesem Verzeichnisse mehre, an sich selbständige, allein unter eine gemeinsame, auf deren Gegenstand bezügliche Überschrift zusammengefaßte Lieder nur als eines angenommen sind. Zählt man nun ein jedes einzelne dieser Lieder mit, so enthält der erste Theil 56, der zweite 34, das Ganze also 90 Lieder, zu denen in jenem 41, in diesem 28 Melodieen in Tonzeichen gegeben werden, 69 im Ganzen. Nur drei dieser Singweisen habe ich anderwärts aufgezeichnet gefunden: die des Liedes: „Het daghet in den oosten" rc. (S. 58), in den souter liedekens auf ein Lied über den 4ten Psalm angewendet, in unserem Buche nur vorgeschrieben, ohne beigegebene Tonzeichen, vermuthlich wegen allgemeinen Bekanntseyns; die des französischen Gesanges „Est ce Mars le grand Dieu" etc. die in der tabulatura nova Samuel Scheidts mit Veränderungen für die Orgel erscheint; endlich die des sogenannten fa la la „A lieta vita" aus den balletti des Giovan Gastoldo di Caravaggio (1591), welche in dem geistlichen Liede Lindemanns „In dir ist Freude bei allem Leide" unter uns noch fortlebt; beide Singweisen in den Tonzeichen mitgetheilt.

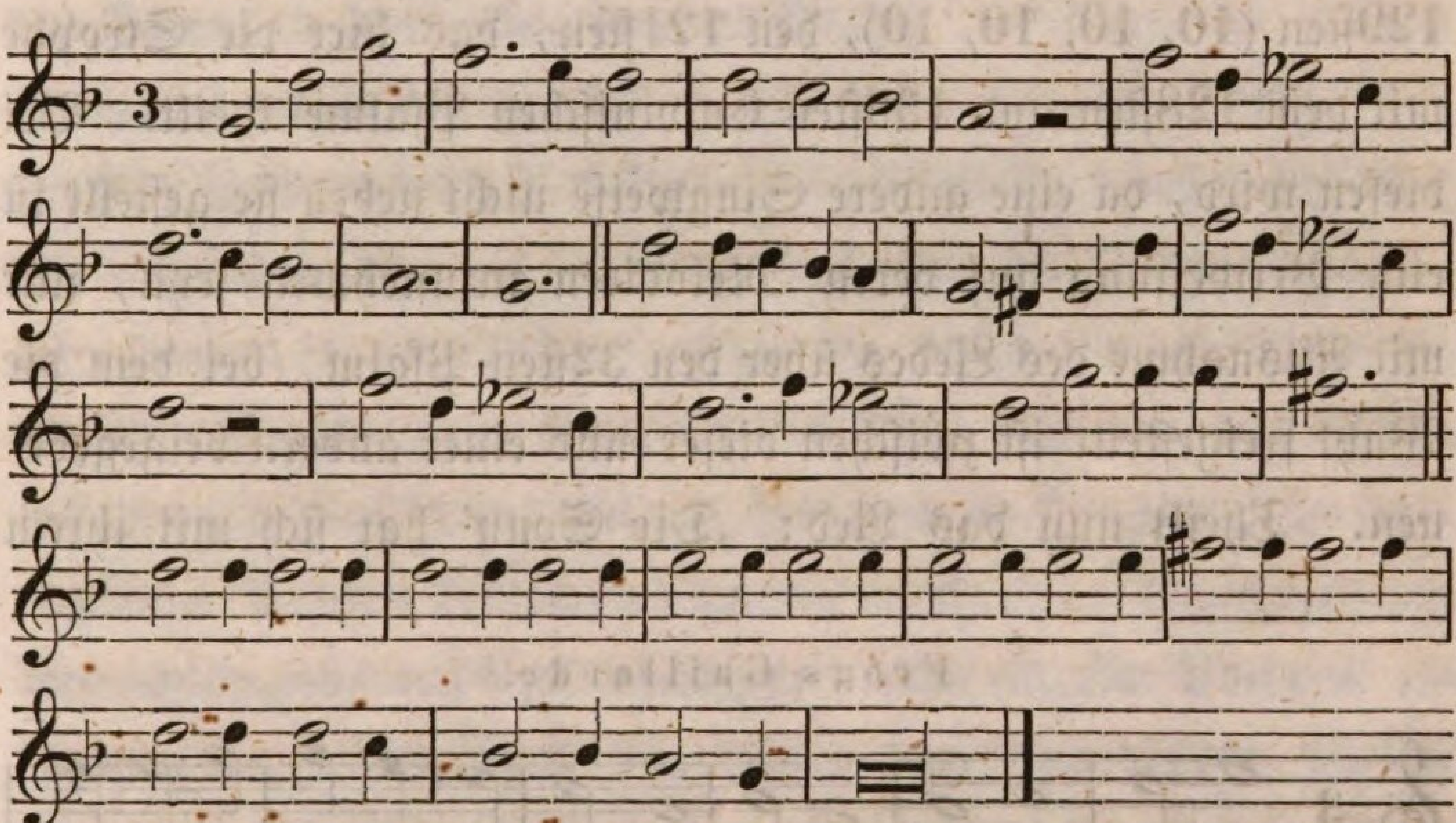
In dem vorliegenden Buche ist aber nicht von Volksweisen die Rede; es werden vielmehr Melodieen gegeben die in den höheren Kreisen der Gesellschaft Beifall gefunden, und in ihnen sich allgemein verbreitet hatten. Auch können sie im Ganzen nicht dazu dienen, die Eigenthüm-

lichkeit niederländischer Weisen daran kennen zu lernen; denn gehört zu diesen auch die Mehrzahl, so stehen doch neben ihnen auch ursprünglich italienische (Sei tanto graziosa — questa dolce Sirena — Madonna mia pietà — qual viva Salamandra etc.), englische (As I went to Walsingham — Gaillarde Essex und Essex lamentatie etc.), französische (Plutôt que je te dise la cause — Esprit qui fais mouvoir mes nerfs et mes artères — Si vous êtes belle — Une jeune fillette — la Dauphine — la Princesse — l'Avignonne etc.) und wir müssen uns bescheiden daraus nur zu erfahren, was dem Niederländer jener Zeit in den Melodieen vorzüglich anmuthete. So zunächst die weiche Tonart vor der harten; jener gehören fast doppelt so viel an als dieser letzten, 45 gegen 24. Weniger der dreitheilige Takt, obgleich sein Vorkommen 22mahl unter 69 Melodieen, fast in dem dritten Theile der Gesammtzahl, doch immer noch von Beliebtheit zeugt. Dagegen ist rhythmischer und Taktwechsel äusserst selten, der eine und andere kommt nur 2mahl vor, ein doppelter Taktwechsel nur ein einziges mahl. Eine seltsame Erscheinung könnte man vielleicht hieher rechnen, wo $\frac{3}{2}$ und $\frac{6}{4}$ Takt, ein drei- und ein zweitheiliger nach der Drei gegliederter Takt, mit einander vermischt sind, oder getrennt neben einander stehen, indem der erste in dem früheren, der zweite in dem späteren Theile der Melodie waltet; seltsamer noch, da beides in Tanzweisen sich findet, wo dieser Wechsel, zumahl aber jene Vermischung dem gleichmäßigen Tanzschritte störend entgegen stehen mußten, wenn man nicht etwa die als triplirte erscheinende Form als Syncope ansehen will bei der durch die begleitenden Stimmen die Dreitheiligkeit erhalten wird, was aber bei den hier anbequemten Liedern der untergelegte Text nicht gestattet. Beide hier erwähnte Fälle sind als „Gaillarde" bezeichnet, der Name eines damals

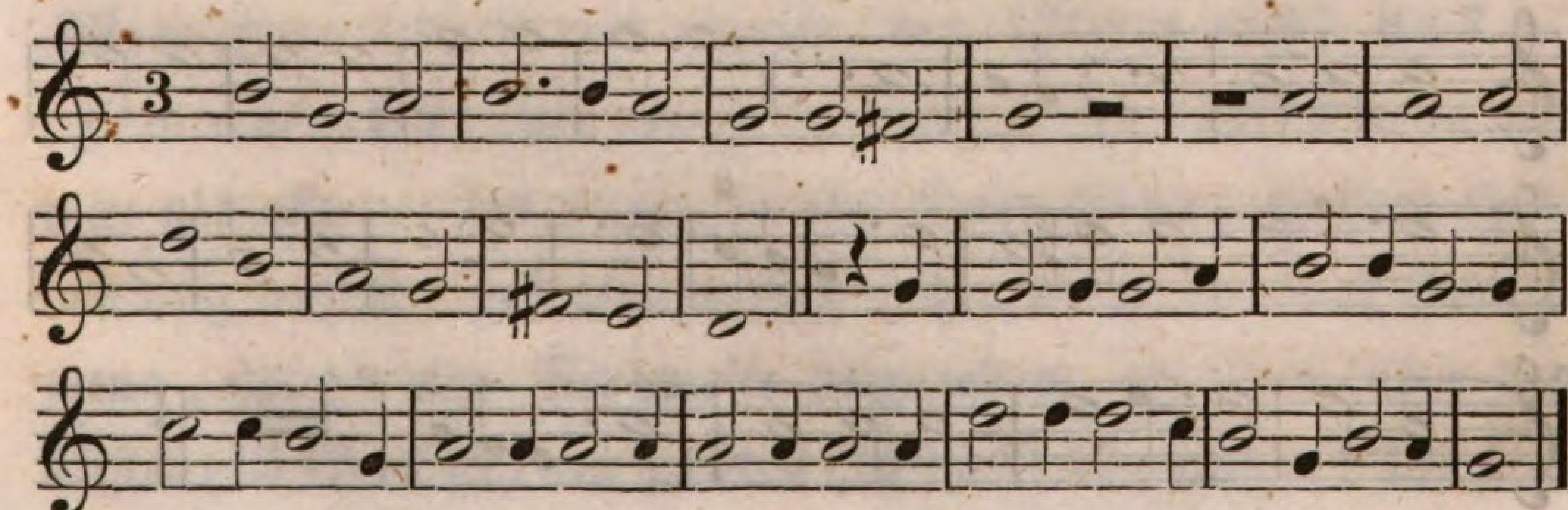
schon seit mehr als hundert Jahren beliebten, aus Frankreich stammenden Tanzes, zu dessen Eigenthümlichkeit aber keinesweges jene auffallende Erscheinung gehört, wie sie denn namentlich in früheren Sammlungen von dergleichen Tänzen nicht vorkömmt, auch nicht bei gleichartigen unseres Buches. Ob sie in England in dieser Art sich ausgebildet hat — wie denn der erste Fall dieser Art als „Gaillarde Essex" der zweite als „Engelsche fortuyn" (Engelsche Gaillarde) bezeichnet ist — wage ich nach nur zwei Beispielen nicht zu bestimmen.*) Selt-

---

*) Gaillarde Essex. Vant laetste Ordeel.



Engelsche fortuyn, met vier regels; of Met acht: de engelsche Gaillarde.
Doodt trost.



sam genug ist der erste beider Tänze einem Liede „vom letzten Urtheile,“ der zweite einem „Trostliede bei einem Todesfalle“ angeeignet, worin „der göttliche Weisheits-Rath“ in einem Gespräche „der menschlichen Wehmuth“ antwortet.

Die Strophenarten der Melodieen sind der Mehrzahl nach dem deutschen Volksgesange wie dem evangelischen Kirchengesange fremd; entweder sehr vielzeilig (11—22), oder sehr vielsylbiger Zeilen, oder einer ungewöhnlichen Mischung des iambischen und trochaischen Maaßes. Doch finden wir einzelne Psalmlieder, die gleichen Maaßes sind mit denen des Calvinischen Psalters: ein Lied über den achten Psalm (11.11.10.10.), über den 32sten (des gleichen, verdoppelten Maaßes), über den 129sten (10, 10, 10, 10), den 121sten, das hier die Strophe mit dem 128sten und 130sten Calvinischen Psalme theilt. Bei diesen wird, da eine andere Singweise nicht neben sie gestellt ist eine Verweisung auf deren Melodieen anzunehmen seyn, nur mit Ausnahme des Liedes über den 32sten Psalm, bei dem die Wahl freigestellt ist zwischen dieser und einer andern beigegebenen. Theilt nun das Lied: „Die Sonn' hat sich mit ihrem

---

Frogs Gaillarde.



Glanz gewendet" mit dem 8ten Psalme Maaß und Melodie, das Lied: „O Haupt voll Blut und Wunden" die Strophe mit dem 130sten Psalme; finden sich die Strophen der Lieder: „Herr Gott dich loben alle wir" (8888) — „Errett' mich o mein lieber Herre" (9.8.9.8, oder in die vorige umgebildet: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn") mit den Melodieen des 134sten und 140sten Calvinischen Psalme auch in dem Lutherischen Kirchengesange; werden mindestens die Maaße der beiden letzten auch in den „Stichtelycken Rymen" angetroffen, gleichwie das der Strophe des 91sten Psalmes übereinkommende achtzeilige Maaß des Liedes: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (87878787), so ist darin mindestens einige Beziehung zu finden zwischen den Strophen der Lieder unseres Buches und denen der beiden Hauptrichtungen des evangelischen Kirchengesanges. Allein anderen Psalmliedern fehlt diese Beziehung gänzlich: so wird das über den 125sten Psalm auf die Weise des alten flandrischen Liedes: „Het daghet in den Oosten" verwiesen, dessen Strophe dem Calvinischen Psalter ganz fremd ist (7676), das über den 25sten auf „Frog's Gaillarde" die wir hieneben im Gegensatze zu zwei englischen Tänzen desselben Namens mittheilen. Umschreibende Betrachtungslieder (Uytbreydingen) über einzelne Psalmen erscheinen nie in den Strophen, die in dem Calvinischen Psalter denen von gleicher Zahl eignen; entweder sind sie den Melodieen niederländischer Lieder von ganz fremden Maaßen angeeignet, wie das über den 114ten Psalm (85858582 — „Myne Harp bekleedt met rouwe), den 122sten (887,887 — „Yets moet ick u Laura vragen"), den 126sten (99715 — „Te may als alle vog'len zingen"); oder ihnen ist ohne weitere Hindeutung auf ein bestimmtes Lied unter der allgemeinen Benennung „Zang" eine Singweise beigegeben, wie dem über den 45sten (13131212) den 110ten (111111 11) und den 122sten,

dessen Strophe die sapphische ist, und dem eine Anweisung, wie es zu lesen sey, beigefügt ist, während die daneben stehende Melodie dem Streben ganz fremd geblieben ist, diese Strophe ihrem poetischen Rhythmus zufolge auch in den Tönen darzustellen.*) Solche Melodieen ohne Überschrift scheinen durch den Herausgeber oder ungenannte Tonkünstler für das Buch eigends erfunden zu seyn. Hin und wieder sind Nämen der Tonmeister angedeutet. So leidet es kein Bedenken daß in den Überschriften „Doulants lacrimae“ und „Doulants Allemande“ der englische Lautenist Dowland (1567—1612) gemeint sey: ob aber durch jene anderen: „Orlando's droom“ oder „Forster's droom“ auf den großen belgischen Meister Roland de Lattre und den deutschen Georg Forster hingewiesen werde, ob bei der „Pavane Philippi“ an Philipp de Monte zu denken sey, ob die Bezeichnung „Frog's Gaillarde“ das Hüpfen eines Frosches in der Melodie nachgeahmt finde oder einen Tonmeister Frog (Frosch) als Erfinder meine, muß ich unentschieden lassen. Einen, des Namens „Pyper,“ als Urheber der nach ihm benannten „Pypers Pavane“ auszumitteln ist mir nicht gelungen.

Was den Inhalt der Lieder betrifft, so habe ich der Psalmlieder und der Betrachtungslieder über Psalmen bereits gedacht. Von einer Bestimmung des Buches zu kirchlichem Gebrauche findet sich sonst in demselben keine Spur, kein Bezug auf ein kirchliches Fest. Wir finden Gelegenheitslieder: Trost-

---

*)



lieder bei dem Tode eines Ehegatten, eines Sohnes nicht genannter Personen; ein Hochzeitlied; Gesprächslieder: von dem Aufmerken in der Anfechtung, einem Gegenstande den „der Mensch“ und „die Stimme Gottes“ unter einander abhandeln; von dem in der Tugend gegebenen Heilmittel, worüber ein Klagender und ein Tröstender sich unterreden; allerhand moralisch-religiöse Betrachtungen: die Richtschnur der Begierden — die Genügsamkeit des Gottseeligen — das Lob der Tugend — der Kampf des Christen — vom letzten Gericht — von der Eitelkeit der Welt — der Freude im Tode der Gerechten — vom Troste im Sterben — Nichts Neues in der Welt u. dgl. Ein Buch zu häuslicher Erbauung in höheren Kreisen liegt vor uns; einer Erbauung, deren Gegenstände, indem man sie Jenen darbot unter gefälligen, ursprünglich weltlichem Ergötzen dienenden Formen, ihnen dadurch eingänglicher werden, ja, sie in ihrem Gewissen beruhigen sollten über ihr Gefallen an diesen Formen, die wenn von frommen Eiferern in ihrer ursprünglichen Bestimmung oft als seelenverderblich geschmäht, nun, da sie eine heilsamere erhalten hatten, von dieser Befleckung gereinigt scheinen durften. Daneben giebt das Buch zugleich einen Beitrag für die Geschichte der allmählichen Ausbildung der geistlichen Arie, und des zunehmenden Übergewichts derselben über die Choralweise in strengerem Sinne. Wir finden in unserer Sammlung vorhandene beliebte Formen weltlichen Gesanges von mancherlei Art auf neu entstandene geistliche Lieder übertragen, während ihnen nur wenige für diese neu geschaffenen Melodieen zur Seite stehen. Bei der Wahl jener Formen hatte man weniger ihre Zweckmäßigkeit im Auge gehabt, als ihre Beliebtheit; hatten sie doch oft den Strophen der ihnen angeeigneten Lieder nicht übereingestimmt und eine Anleitung erfordert um ihnen anbequemt zu werden. Allein sie

gewannen Beifall auch in dieser Gestalt, trotz des lebhaften Bewußtseyns um solche Mängel; ja, sie wurden selbst Muster für neue Hervorbringungen auf diesem Gebiete, nur daß man dabei bestrebt war, das Gefällige und Anmuthende in ihnen mit dem Gemäßen und Ausdrucksvollen in innigeren Einklang zu bringen. Traten nun die an einem andern Orte (dem Schlußworte des zweiten Theils meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang) von mir entwickelten Gründe hinzu, durch die eine solche Art des Bildens begünstigt wurde, so konnte es nicht fehlen, daß man diesen Weg „die christlichen Liedern sowohl ziemende Lieblichkeit als Gravität der Melodeyen" zu erreichen, jenem früheren vorzog, wo man das Weltliche durch das Geistliche zu heiligen, das Ernste dem Lieblichen einzubilden bestrebt war, statt daß man nun den strengen Ernst des Heiligen durch geschmeidige, gefällige äussere Form zu mildern und ihm Eingang zu gewinnen suchte. Von diesem Gesichtspunkte aus gewinnt das Buch eine von seinem sonstigen Werthe unabhängige Bedeutung, zumahl auch eine nicht unbedeutende Anzahl beliebter Melodieen jener Zeit uns durch dasselbe erhalten ist.

Im Begriffe, meinen Bericht über dieses Buch hiemit zu schließen, gelangte ich zu eigener Ansicht einer späteren Ausgabe desselben, die mich nicht allein über den Verfasser der Lieder desselben unterrichtete, sondern auch über die Aufnahme belehrte die es bei denen gefunden, welchen er es bestimmt hatte. Der Name des Dichters ist **Diederick Rafael Kamphuyzen**; er war nach einer Bemerkung zwischen den Ehrengedichten mit denen das Buch dort ausgestattet ist, zu Gorkum 1568 geboren, zu Dokkum 1627 gestorben. Sonst ist uns nichts weiter über ihn berichtet als daß er Prediger zu Dokkum in Westfriesland gewesen, und Verfasser mehrer Schriften theologischen Inhalts, die später in einer Sammlung seiner Werke vereinigt

wurden. Allem Vermuthen nach war die eben besprochene Ausgabe seiner Andachtslieder von 1624 die erste. Das Werk gewann großen Beifall, man forschte dem ungenannten Dichter nach, und da er kaum drei Jahre nach dessen Herausgabe aus dem Leben geschieden war, so empfand man seinen Tod als den schmerzlichsten Verlust. In diesem Sinne besingt ihn eines jener Ehrengedichte, indem es zugleich einen Trost an seinen Hinübergang knüpft. Nunmehr, sagt es, da Kamphuyzen gestorben ist, hat er das Leben erst erworben, während seines Lebens hat er als todt erscheinen können; dem bisher Unbekannten ist ein ewiger Name zu Theil geworden, gleich einem Phönix ist er aus der Asche hervorgegangen ꝛc. Und, in der That, der Beifall des Buches und seine Verbreitung war in so hohem Maaße gewachsen, daß die eben genannte Ausgabe (des Jahres 1680) die achtzehnte war seit seinem ersten Erscheinen, innerhalb eines Zeitraums von 56 Jahren. Ob es seitdem noch öftere Auflagen erlebt hat, ist mir unbekannt geblieben.*)

Die vorliegende Ausgabe ist in den ersten beiden Theilen in Zahl und Folge der Lieder der frühesten übereinstimmend, nur daß dem zweiten Theile ein nicht dem Gesange bestimmtes Gedicht beigefügt ist „gegen die geistliche Mahlerey," die darin „eine Nachäfferin der Hand Gottes, ein seelenverderbliches Verletzen seines heiligen Gebotes, eine Verführerin zum Götzendienste" genannt wird.**) Außerdem ist der Sammlung ein dritter Theil hinzugekommen durch den sie um 59 Lieder und 29 Singweisen reicher geworden ist, die Vermehrung der ersten

---

*) Der Titel lautet: D. R. Camphuyzens stichtelycke Rymen, Om te lezen of te singen: De Achtiende Druk, Met veele nieuwe Wijzen vermeerdert. t'Amsterdam, Voor Jan Rieuwertz, en Pieter Arentsz Boekverkoopers, 1680.

**) Tegen't Geestigdom der Schilder-konst. Strafrymen. Ofte anders Idolelenchus. Uyt het Latijn vertaalt.

beiden Theile um diese letzten ungerechnet, von der später die Rede seyn wird. Der Inhalt dieses dritten Theiles besteht zuerst aus einem nicht dem Gesange bestimmten Gedichte: „Willige Geduld, oder Heilmittel des Leidens;" aus Nachdichtungen einzelner Psalme, Betrachtungen über andere, oder einzelne Theile derselben; einem Liede über den wahren Seegen Gottes und Nutzen des Leidens (von 52 Strophen), und einem andern über den 119ten Psalm von 14 Strophen, überschrieben „Eifer für Gottes Wort," alle mit Melodieen: dazwischen ist eine Reihe von Psalmliedern ohne Singweisen eingestreut. Den Beschluß machen zwei Lieder mit Melodieen: Morgenstunde im May, und ein Maienlied in welchem Christus zu seiner vertrauten Braut spricht.*) Ein Lied und drei einzelne Strophen mit denen das Ganze schließt, sind nicht von Camphuyzen.

Die kurze Vorrede „an den Christlichen Sänger und Leser" welche der unveränderten des Dichters zu der ersten Ausgabe folgt, und von der wir nicht wissen ob ihr Inhalt nicht schon auf frühere Auflagen sich bezieht, da ihr Jahres-, Monats- und Tagesangabe fehlt, beschäftigt sich vornehmlich mit den Melodieen der Lieder. Man habe in den Singweisen, heißt es dort, keine ungehörige und unnöthige Veränderung gesucht, namentlich in den alten und bekannten, ja man habe vielmehr mit allem Fleiße dergleichen Melodieen aufgesucht, und sie an

---

*) Psalmlieder mit Melodieen, in der Ordnung, wie sie einander in dem Buche folgen:

Ps. 73; über die letzten 7 Verse des 7ten Psalms; Ps. 42; über die 3 letzten Verse des 138sten Psalms; Ps. 77, 88, 39, 37, 62, 14, 52, 82; über den 119ten, 104ten Psalm; Aus Ps. 139; über Ps. 147, 135, 148; aus Ps. 18; über Ps. 133; Ps. 4, 15, 16, 141, 146.

Psalmlieder ohne Melodieen: Ps. 22, 43, 44, 68, 69, 95, 100, 105, 106, 109, 113, 115, 117, 123, 124, 127, 128, 131, 132, 134, 136, 140, 143, 144, 149, 150.

die Stelle solcher gesetzt, die man zwar in allen früheren Drucken noch finde, die aber wegen ihres wenig fließenden, unbequemen Gesanges kaum mehr gesungen würden. Wo man dergleichen nicht habe auffinden können, habe man sie durch neue Melodieen ersetzt, von denen man hoffe, daß sie der Andacht und Erbauung, worauf des Sängers Augenmerk vorzüglich gerichtet seyn müsse, besser übereinstimmen sollten. Endlich finde man in den früheren Ausgaben Gesänge in 4 oder 5 Lieder vertheilt, denen nur eine, deren erstem voranstehende Singweise beigesetzt sey, auf welche die andern verwiesen würden; eine Vielen verdrießliche Verweisung, so daß die folgenden Lieder von ihnen meist nicht gesungen worden seyen. „Jetzt habt ihr nun (heißt es ferner) für jedes Lied eine neue Melodie (op yeder zang ook een nieuw wijsje), in der Art, daß ihr es eben so gut nach der alten singen mögt, und jedes Lied auf 3, 4, 5 Weisen gesungen werden kann" ꝛc.

Vergleichen wir nun, diesen Angaben zufolge, die früheste Ausgabe von 1624 mit der um 56 Jahre späteren 18ten von 1680, so finden wir zwar den Grundsatz beibehalten, die geistlichen Lieder des Buchs auf bekannte weltliche Melodieen zu verweisen, auch vermögen wir zu erkennen, welche dieser älteren Singweisen, bei verändertem Geschmacke in der Tonkunst, ausgemerzt, und welche beibehalten sind; allein wir erhalten keine Kenntniß über die Quelle der an die Stelle der beseitigten älteren Melodieen gesetzten gleichartigen, weil — mit alleiniger Ausnahme des Zueignungsliedes, das auf die Weise: „Wie zich ter hooger schoole geeft" hingewiesen wird — hier durchweg die Angabe des Liedes fehlt, dem die Melodie zuvor angehörte. Unverändert beibehalten, bis auf Versetzung in einen andern Ton, um den Discant (C)-Schlüssel durchweg anwenden zu können, sind nur 17 Melodieen im Ganzen; 14 unter ihnen

älteren Tänzen oder weltlichen Liedern angehörend, niederländischen, französischen, englischen, italienischen Ursprunges — O slaep o soete slaep rc. Zal ick noch lang in heete tranen rc. Frogs Gaillarde, (nur ein wenig vereinfacht) — la Durette, la Princesse, la Daulphine, l'Avignonne; une jeune fillette etc. — Dowlands lacrymae, desselben Allemande, die Gaillarde Essex, bei der die auffallende Mischung des $\frac{3}{2}$ mit dem $\frac{6}{4}$ Takt beseitigt ist, indem jener erste durch das Ganze obwaltet, und Essex lamentatie; — Sei tanto graziosa und Questa dolce Sirena; — endlich drei, voraussetzlich neu ersonnene Weisen zu geistlichen Liedern Kamphuyzens: zu einem Abschiedsliede an den Dichter von einem Freunde, und zweien mit der Überschrift: Der weise Kaufmann und Lob der Liebe (pag. 30, 50, 119 der ersten Ausgabe). Welche der Singweisen (deren nun im Ganzen 120 sind, von denen 91 den ersten beiden Theilen, 29 dem 3ten angehören) unter den übrigen älteren Ursprunges sind, vermag ich nicht zu bestimmen, weil jeder Faden fehlt an den eine solche Bestimmung geknüpft werden könnte; nur ist zu bemerken, daß bei Vergleichung beider Ausgaben hervorgeht, daß auch bei den Weisen die der spätere Herausgeber beseitigen zu müssen glaubte, und für die er ältere, beliebte nicht auffinden konnte, er doch die an ihre Stelle gesetzten neuen ihnen so viel als thunlich war, ähnlich zu bilden bestrebt war, und darin eine Berechtigung zu finden glaubte, andere gänzlich zu verwerfen. Betrachten wir in denen, welche die Ausgabe von 1680 gegenwärtig bietet, das Verhältniß der harten zu der weichen Tonart, des dreitheiligen Taktes zu dem geraden: so hat es sich gegen die erste Ausgabe dahin verändert, daß jetzt die Anzahl der Melodieen weicher und harter Tonart eine gleiche ist; es sind deren 60 von jeder Gattung. Dagegen ist es fast gleichgeblieben bei den Singweisen geraden und ungeraden Taktes;

dieser letzten sind nunmehr 46 unter 120, sie übersteigen daher um Weniges ein Drittel der Gesammtzahl aller, wie sie es zuvor nahezu erreichten, und unter dieser kommt die Form des rhythmischen Wechsels nur zweimahl, die des wechselnden geraden und ungeraden Taktes nur dreimahl vor.

Die Formen des Gesanges und das Gefallen an ihnen hatten allerdings seit dem ersten Erscheinen der geistlichen Gedichte Camphuyzens, innerhalb eines Zeitraums von 56 Jahren, sich wesentlich verändert; allein diejenigen welche die spätere Ausgabe bietet — neben den doch nur wenigen, unverändert beibehaltenen, — sind aus gleicher Quelle geschöpft, oder doch nach gleichen Grundsätzen neu gebildet; was ich von der Bedeutung des Buches für allmähliche Ausbildung der geistlichen Arie neben der strengeren Choralform geäussert, bleibt also nicht allein stehen, es erhält dadurch zugleich seine Bestätigung. Zur Würdigung der Dichtungen etwas beizufügen ist hier der Ort nicht, wo es nur die Besprechung der tonkünstlerischen Beigabe derselben gilt, auch haben die Landsleute des Dichters darüber genügend entschieden. Seine Neigung scheint ihn vor allem Andern zu den Psalmen hingezogen zu haben; Psalmlieder und Betrachtungen über Psalmen bilden die Mehrheit seiner Dichtungen. Auch besitzen wir von ihm eine Bearbeitung des gesammten Psalmbuches*) in den Maaßen und zu den Melodieen des französischen Psalters, welche im Jahre

*) Uytbreyding over de Psalmen des Propheten Davids. Na de Fransche dicht-mate van C. Marot, en T. de Beze. Door Diderik Camphuyzen. (Ein Buchdruckerstock mit den Sinnbildern der vier Evangelisten, um eine brennende Lampe geschaart.) t'Amsterdam. Voor Jan Rieuwertz en Pieter Arentsz Boekverkoopers, 1679. Abgetheilt in drei Bücher deren erstes die Psalmen 1—41 einschließlich, das zweite Ps. 41—106, das dritte Ps. 107—150 und die drei Lieder enthält, deren der Text gedenkt.

1679 zu Amsterdam in demselben Verlage wie seine Andachtslieder herausgekommen ist; ob als nachgelassenes Werk, ob als neue Auflage eines schon bei seinem Leben erschienenen, wüßte ich nicht zu sagen; nur soviel ist gewiß, daß die mir vorliegende Ausgabe desselben nicht die erste seyn kann, weil der Camphuyzen'schen Umschreibung der Psalmen in der Vorrede der „Kirchen=, Haus= und Herzensmusica ꝛc. (1661) als eines schon vorhandenen, öffentlich bekannten Werks gedacht wird. Die 150 Psalmlieder die es enthält, schließen sich nur dem Strophenbaue der französischen an, um zu deren Melodieen gesungen werden zu können, ohne, wie bei Lobwasser, auch in der Zahl der Strophen ihnen nachzugehen. Unter der gewählten Form sind sie völlig freie Dichtungen, in der zuletzt gedachten Hinsicht fast durchgängig von dem französischen Liedpsalter abweichend, auch in wenigen Fällen nur Halbstrophen anwendend, wie es dort bei 29 Liedern, hier nur elfmahl geschieht: übereinstimmend mit den französischen Dichtungen (von der Strophenzahl abgesehen) nur 4mahl (bei Ps. 7, 46, 66, 68), abweichend siebenmahl (bei Ps. 45, 60, 62, 67, 85, 102, 138). Den Psalmliedern folgt alsdann der Lobgesang der Maria mit der Melodie welche die Psalmenübertragung des Peter Dathenus giebt, nur um eine Quarte höher in den Sopranschlüssel gesetzt: Der Lobgesang des Simeon, mit der Weise des französischen Psalters: und eine poetische Umschreibung des Gebetes des Herrn, auf die Melodie: „Vater Unser im Himmelreich." Ein alphabetisches Inhaltsverzeichniß, und eine Zusammenstellung der Psalmen die nach einerley Melodie gesungen werden, macht den Beschluß. Eine Zueignung und Vorrede fehlt dem Buche; ob es auch kirchlichem Gebrauche gedient habe, ist mir unbekannt geblieben.

Abhandlungen vermischten Inhalts.

X.

Musiktreiben und Musikempfinden im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte.

(Vortrag, gehalten zu Berlin im wissenschaftlichen Vereine, am 25. Jan. 1851.)

Es ist meine Absicht, ein lebendiges Bild — wenn es mir gelingen sollte — davon zu geben, in welchem Sinne die beiden frühesten Jahrhunderte, in denen die Musik den Namen einer Kunst verdient, das 16te und 17te, sie zu üben pflegten, wie, ihrer Rede und ihren Schöpfungen zufolge, sie dieselbe betrachteten. Ich habe diese beiden Zeiträume gewählt, weil man sie selten im Zusammenhange betrachtet hat: das 18te Jahrhundert ist theils in seiner letzten Hälfte von Manchem noch erlebt, theils lebt es unter uns noch fort in den Lichtpunkten seiner früheren und späteren Hälfte, in Sebastian Bach und Händel, in Haydn und Mozart; Vieles jener früheren beiden dagegen, zumahl des ältern, bedarf noch der Wiedererweckung, daß man erkenne, es stehe auf der Höhe der Kunst.

Wenn ich hier von der Tonkunst und ihren Schöpfungen rede, so habe ich vorzugsweise die Kunst mehrstimmigen Tonsatzes dabei im Sinne. Nicht, weil die Gabe des Erfindens einer einfachen Melodie geringer zu halten wäre; wußte doch das 16te Jahrhundert dieselbe wohl zu würdigen. Öfter wird mit Wärme zugestanden, daß die Melodie erst ein Lied wahr-

haft belebe, daß es ohne sie nur todtes Wort bleibe; mit Nachdruck wird ausgesprochen, daß die Worte der heiligen Schrift neue Kraft gewännen und tiefer zu Herzen gingen, wenn eine süße und sehnliche Weise hinzukomme. Davon zeugen denn auch viele jener Gesänge, die im Schooße der Kirche, der frühesten, vornehmsten, ja lange einzigen Pflegerin der Tonkunst hervorgingen bis hinein in das 14te Jahrhundert, von wo an der mehrstimmige Tonsatz zuerst kunstmäßig geübt wurde. Seitdem erschien dieser, je länger man ihn pflegte, dem Gebiete der Kunst auch allein angehörig, die einfache Melodie wurde fast als Naturerzeugniß betrachtet und bewundert, so daß jene Ansicht nothwendig in den Vorgrund sich drängt, wo es gilt zu zeigen, in welchem Sinne die ältere Zeit der Tonkunst gegenüber gestanden habe.

Die flüchtige Andeutung darf hier genügen, wie die Mehrstimmigkeit seit dem 7ten Jahrhunderte zuerst nur als Schmuck, als Feinheit des Vortrages von den päpstlichen Sängern geübt wurde; wie diese wegen ihrer Übergriffe und Entstellung des altehrwürdigen Kirchengesanges seit dem Beginne des 14ten Jahrhunderts darin beschränkt und auf Anwendung weltlicher Melodieen für kirchliche Texte hingedrängt wurden; wie, ihnen gegenüber, zuletzt die Tonsetzer hervorgingen, die das bisher aus dem Stegereife Geübte zu Papiere brachten und es den Sängern zu vorheriger Einübung vorlegten; wie das zuvor schnell Verklungene nun zum bleibenden Denkmahle wurde, woran der Fortschritt der Kunst zu erkennen ist.

Daß deren Erzeugnisse Anfangs verworren, düster, schwerfällig waren, wird Jeder leicht erachten. Über dem Streben nach tongerechter Ausbildung des Einzelnen wurde die Rücksicht auf das Ganze, namentlich aber auf das gesungene Wort, vernachlässigt; war es doch seiner herkömmlichen Melodie ent-

zogen, in den meisten Fällen einer ihm völlig fremden, weltlichen Singweise zugetheilt! Ja, man begnügte sich, bei den einzelnen Meßgesängen nur deren Anfangsworte den Singzeichen beizufügen und überließ den Sängern, die folgenden, die sie im Gedächtnisse haben mußten, nach Gutdünken den vorgeschriebenen Tönen anzupassen. War man genöthigt, bei weniger allgemein gangbaren Gesängen die Worte den Singzeichen vollständig zu unterlegen, so wurde Länge, Kürze und Gewicht der Sylben dabei nirgend beobachtet, jede Rücksicht solcher Art mußte zurückstehen hinter der des mühsam erstrebten melodischen Zusammenhanges. Bei zunehmender Fertigkeit im Tonsatze wuchs die Lust an Häufung der Stimmenzahl, an allerhand grüblerischen Künsteleien, räthselhaften, dem Scharfsinne der Sänger gestellten Aufgaben. Der Aufzeichnung, die man ihnen vorlegte, sollten sie nicht unbedingt folgen, sondern nach der Anweisung eines daneben gestellten, orakelhaft zweideutigen Spruches sich richten, dessen zutreffende Deutung ihre volle Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Dem inneren Kerne der Kunst waren diese willkührlich gestellten Aufgaben völlig fremd; der Zuhörer vermochte deren Daseyn eben so wenig zu ahnen als ihre Lösung. Seinem Ohre trat eine zwar klangreiche, für dieses jedoch gestaltlose Tonfülle entgegen; sinnreich-mühsam wie der Bau des Ganzen seyn mochte, konnte er doch nur mit Hülfe des Auges von dem Verstande begriffen, nicht von dem Sinne aufgenommen und empfunden werden, an den dasselbe gewiesen war. Dennoch waren alle jene Seltsamkeiten fruchtbare Vorübungen für freiere Bewegung auf dem neu betretenen Gebiete und in dieser Beziehung von entschiedenem Werthe, so unergiebig für die Kunst jedes einzelne Erzeugniß dieser Richtung, für sich genommen, auch seyn mußte. Von hier aus betrachtet, sind die Meister in Ehren zu halten, die sich darin bewegten, wenn

wir auch die Wiederbelebung ihrer Werke uns nicht als Aufgabe stellen können. Nur einer, der letzten Hälfte des 15ten Jahrhunderts angehörend, und selbst noch hineinragend in das folgende 16te, tritt hervor unter ihnen mit Entschiedenheit durch den selbständigen Werth seiner Schöpfungen, der Niederländer Josquin des Prés, ein wahrhafter Verkündiger dessen, was jener spätere Zeitraum zur Blüte zeitigen, zur Frucht reifen sollte.

Durch das gesammte 16te Jahrhundert ist, den Schöpfungen der Tonkunst gegenüber, eine gleichartige Empfindungsweise zu erkennen. Um diese zu verstehen, ist es nöthig zu betrachten, unter welchen Umständen und Bedingungen jene Werke hervorgingen und worauf die Wirkung beruhte, die sie hervorbrachten.

In weitestem Umfange trat die Musik auf bei kirchlichen Festen und Feierlichkeiten, der Regel nach in reinem Gesange, an Fürstenhöfen auch wohl mit Begleitung von Instrumenten, die jedoch im Laufe dieses Jahrhunderts keine dem Gesange selbständig und eigenthümlich gegenübergestellte war. Bei Gesängen weniger Stimmen begnügte man sich damit, einer jeden von diesen ein besonderes Instrument beizugeben; wirkten volle Chöre als gegliederte Tonmassen gegeneinander, wie zumahl gegen das Ende dieses Zeitraumes geschah, so wurden gleichartige Instrumente eines den Chorstimmen entsprechenden Umfanges jedem einzelnen dieser Chöre gesellt, um ihn vor den andern durch die eigenthümliche Klangfarbe auszuzeichnen, die der metallenen oder hölzernen Pfeife, der gestrichenen oder geschnellten Saite eignet. Die Instrumentalmusik war damals nur Nachhall des Gesanges, wiewohl man fast alle Instrumente schon besaß, deren die Gegenwart auf so mannichfaltige Art sich zu bedienen weiß. Das Instrumentenspiel in diesem Sinne

fand regelmäßig seine Stelle bei feierlichen Tafeln der Fürsten, oder des Rathes der Reichs=, Hanse=, oder reicheren Handelsstädte Deutschlands; den Kapellmeistern war in ihren Bestallungen zur Pflicht gemacht, „in den Kirchen und vor der Tafel", je nach der Stellung ihrer Dienstherren, „allerunterthänigst, unterthänig, oder unterdienstlich" aufzuwarten. Bei diesen Musiken wird nicht zu verweilen seyn, da sie keine selbständigen Leistungen waren, man sie als Sinnengenuß zwar wohlgefällig an sich vorübergehen ließ, ohne doch mit voller Aufmerksamkeit ihnen zuzuhören. Freilich preis't ein Dichter jener Zeit, der eine fürstliche Hochzeit beschreibt, bei der es gar hoch herging, eine dabei angehörte Tafelmusik mit hohen Worten; es habe ihn nicht Wunder nehmen können, ruft er aus, daß Steine, Wälder, Berg und Thal dem Orpheus nachgesprungen seyen, er habe der Fabel auch gar nicht sich schämen können, da er diese Töne vernommen „so lieblich und fein". Dennoch haben wir diese Lobpreisung kaum für mehr zu achten, als poetische Redeblumen; seinen Worten:

„denn wahrlich, solche Music kann
aufmuntern beide, Weib und Mann",

fügt er ganz treuherzig hinzu:

„und sonderlich, wenn Brot und Wein
und gute Bißlein allda seyn,
wie man dann allda viel auftrug,
ganz fürstlich und hofmännisch g'nug" rc.

Hier fanden denn auch die Virtuosenkünste ihre Stelle, in dem sogenannten „Diminuiren und Coloriren", einem Tonspiele, das die einfachen Gänge melodisch hervorragender Stellen, zumahl die Tonfälle, umgaukelte. Musikalische Dramen kannte man nicht, wenn auch theatralische Vorstellungen nicht selten waren, mit Chorgesängen zwischen ihren einzelnen

Aufzügen, während alles Übrige gesprochen wurde. Doch waren auch diese Darstellungen nur gelegentliche, nicht allgemein zugängliche, und eben so wenig waren öffentliche Versammlungen üblich, um Musik zu hören und hören zu lassen, von Künstlern als Quell des Verdienstes und Erwerbes benutzt; von reisenden Virtuosen konnte daher die Rede nicht seyn. Versammelten sich Freunde der Tonkunst, um an deren Schöpfungen sich zu erquicken, so waren sie, der Mehrzahl nach, thätige Theilnehmer an der Ausführung; ihre Freude an der Kunst beruhte in dem gemeinschaftlichen Wiederhervorbringen mehr, als dem stillen Zuhören, auch konnte der sinnreiche, oft verwickelte Bau des Satzes nur bei jenem ihnen vollkommen deutlich werden. Selbst der einzelne Spieler und Sänger, wenn er in einsamer Zurückgezogenheit des Gesanges und Spieles genießen wollte, war stets an mehrstimmige Sätze gewiesen. Aus den zahlreichen Sammlungen von Madrigalen, Gesellschafts- und Volksgesängen, die durch den ganzen Lauf des Jahrhunderts erschienen, wählte er, dem Umfange seiner Kehle gemäß, eine Stimme, die entweder die unzertrennte Melodie, oder bei durchgängiger Verflechtung der Stimmen den vollständigen Text enthielt und trug diesen zu den Tönen der Laute vor, den ganzen vollstimmigen Tonsatz auf diesem klangreichen Instrumente daneben ausführend. Denn die Laute war jener Zeit, was uns die Klavierinstrumente, ganze Reihen kunstreicher mehrstimmiger Gesänge finden wir in zahlreichen Lautenbüchern auf sie übertragen. Ein besonderer Styl der Begleitung in mannichfachen Wendungen zierlichen oder bedeutsamen Spieles hatte sich damals noch nicht ausgebildet, er lag nicht in der Richtung der Zeit. Denn dieser stand kunstreicher, mehrstimmiger Gesang in der Mitte der gesammten Tonkunst und übertrug seine Formen auch auf das Instrumentenspiel. Sollte durch dieses allein — in

stiller Musik, wie man damals sich ausdrückte — ein dem Gesange ursprünglich bestimmter Tonsatz ausgeführt werden, so bedurfte er in den meisten Fällen dafür nicht erst einer besonderen Anbequemung; die Aufschriften der Mehrzahl damals gedruckter Gesangswerke enthalten die Bemerkung, daß ihr Inhalt auch „für die Instrument dienstlich", oder „auf jeder Art von Instrumenten zu gebrauchen" sey.

Man hat das 16te Jahrhundert wohl eine Zeit der Wiedergeburt genannt, und in der That, kaum hat eine allgemeinere Gährung auf allen Lebensgebieten stattgefunden, eine durchgreifendere Umgestaltung und Erneuerung aller Verhältnisse, als in dieser bildungskräftigen Zeit. Das Erwachen kräftigen, frischen religiösen Sinnes, das daraus hervorgehende Streben nach Erhebung der Kirche aus einem Zustande tiefen Verfalles, geht hin durch diesen ganzen Zeitraum; eine neue Blüte der Tonkunst, zumahl der heiligen, hängt innig damit zusammen. Die in dem vorangehenden Jahrhunderte schon durch vermehrte und verbreitete Kunde des klassischen Alterthums genährte Liebe zu ihm, der Drang nach dem Hervorrufen eines lebendigen Gesammtbildes desselben, steht allem diesem zur Seite. Der Gesichtspunkt, den ich bei diesem Vortrage zu wahren habe, beschränkt mich auf diese Andeutungen; über eine Kunst allein habe ich hier zu reden, und nur was in nächster Beziehung zu dieser steht darf ich aus dem Schatze der reichen Zeit für mich in Anspruch nehmen, zu der meine Betrachtung gelangt ist. Die Wiederbelebung antiker Maaße im Gesange, die mit dem Beginne dieser Zeit die vorzüglichsten Tonkünstler Deutschlands beschäftigt, leitet zu größerer Aufmerksamkeit auf die Form des gesungenen Wortes; die Kirchenreinigung führt die unmittelbare Theilnahme der Gemeine am kirchlichen Gesange herbei und wie dadurch ein geistlicher Volksgesang geschaffen wird,

der nach dem Zeugnisse eines Zeitgenossen „in Kirchen und Schulen, daheime in Häusern, Lauben und Kellern, auf den Feldern und Wassern, in Büschen und Wäldern" ertönt, so dringt nun eine reiche Fülle geistlicher Lieder in der Muttersprache hervor und nimmt für sich die frische, alte Volksweise in Anspruch, die Schöpfung des unbewußten Kunsttriebes, oder reizt zu neuem Schaffen im Sinne derselben. Hatte man zuvor, durch den Einspruch der Kirche hinweggedrängt von der alten Kirchenweise, die man durch Harmonie zu beleben trachtete, zu den Melodieen der aus den mannichfachsten Lebensgebieten hervorgegangenen weltlichen Lieder sich gewendet, diese jedoch nur als rohen Stoff für sinnreiche Tongewebe über stehende Texte betrachtet, denen sie innerlich fremd bleiben mußten, so erwachte nun in dem Drange, die weltliche Form durch geistlichen Inhalt zu heiligen, ein innigeres Verständniß für sie, mochte man sie entlehnen oder neu schaffen; ihre Bedeutung als lebendiges Gegenbild des Liedes wurde erkannt, und indem ein neuer Sinn für sie aufging, erfuhr auch die Aufgabe der Setzkunst, ihr gegenüber, eine Erneuerung. Es genügte nun nicht länger, nur eine schmückende Harmonie der Melodie beizufügen oder sinnreiche Stimmenverflechtungen aus ihr zu entwickeln; ihre Seele, ihr innerstes Leben war durch die Harmonie lebendig zu entfalten. Dieser neue Lebensstrom, der zunächst das Gebiet der geistlichen Tonkunst, doch mit ihm zugleich das Gesammtgebiet jener Kunst befruchtete, fand dasselbe nicht unvorbereitet. Eben jenes grüblerisch-sinnreiche Verstandesspiel, das man zuvor mit den Tönen getrieben, beurkundete nun seinen Werth für die Förderung der Kunst im Allgemeinen; unfruchtbar wie es hatte erscheinen dürfen in seinen einzelnen Ergebnissen, hatte es doch den Boden aufgelockert, zu Aufnahme der neuen Saat befähigt. Der scharfsinnigen, für den Hörer jedoch verloren gehenden Er-

findung folgte zunächst die poetisch bedeutsame, bis man dahin gelangte, auch durch tonkünstlerische Mittel den Gedanken des Erfinders zu vollem Verständnisse zu bringen, ein Tonbild in ächtem Sinne hervorgehen zu lassen. Jahre gehörten freilich dazu, ehe alles dieses zur Reife gedieh, und die Mitte des Jahrhunderts war verstrichen, ehe Palestrina's Messe des Papstes Marcellus und „Assumpta" für Mariä Himmelfahrt, sein hohes Lied, seine Hymnen erschienen, ehe Johann Gabrieli's kraft- und schwungvolle Motetten hervorgingen, Orlandus Lassus' Bußpsalmen und Magnificat, die fünfstimmigen Choralgesänge seines Schülers Johann Eccard und dessen Festlieder, eine Reihe lebendiger Tonbilder aus der heiligen Geschichte, an das Licht traten. Damit aber hatte auch auf dem Gebiete heiliger Tonkunst das Jahrhundert seine Aufgabe vollkommen gelöst, in freier Erfindung, in Verklärung der Gregorianischen, wie der aus dem Volksgesange neu erblühten Melodie des evangelischen Chorales; es hatte Werke bleibenden Werthes geschaffen, weil sie auf der Höhe einer eigenthümlichen Kunstrichtung stehen und um deswillen der stätigen Wiederbelebung in hohem Maaße würdig sind.

Das 16te Jahrhundert war eine Zeit der Wiedergeburt, aber sie geschahe unter hartnäckigen Kämpfen, heftigen Zerwürfnissen; neben gesunder, hoffnungsreicher Entwicklung eines neuen Lebens standen die wahnsinnigsten Verirrungen wodurch sie getrübt wurde, neben großartigen Gestalten die widerwärtigsten Zerrbilder. Die Kämpfer für Umgestaltung und Erneuerung, an die der Ruf ergangen war, „es ist an der Zeit" bedurften einer Kräftigung, einer Erquickung, um nicht berückt und erschöpft zu werden, und neben frommem Gottvertrauen gewährte die Tonkunst ihnen diese vor Allem, sie war ihnen ein wahrhaftes Lebensbedürfniß, nicht bloß ein edler, oder harm-

loser Kunstgenuß. In ihr fand das Verschiedenartigste, scheinbar Widerstrebendste sich neben einander, allein es lös'te sich auf in Wohllaut; die Bedeutung des Einzelnen, weit entfernt verloren zu gehen, offenbarte sich je länger je mehr in seinem Zusammenklingen, das Ganze erschien als Verheißung einer schöneren, friedevollen, das Getrennte vereinenden Zukunft. Eine Stimme der Zeit in diesem Sinne vernehmen wir in dem „Lobbrief über die Musica in gemein", welchen Georg Fröhlich, Stadtschreiber zu Augsburg, den dort gedruckten Tonsätzen seines Landsmanns Hans Kugelmann, Herzog Alberts in Preußen Capellmeisters, voranstellte. Die Tonkunst ist ihm göttlichen Ursprungs, eine Erinnerung an die ewige Harmonie der Himmel, die einst Heimath unserer Seelen gewesen; von daher sey es einigen, besonders dazu gearteten Menschen gegeben, einen Nachhall zu erwecken in Verflechtung von Klängen mancherlei Art; von Klängen, neben, über, um, unter und miteinander sehnend vereint, bald mit zarter Behendigkeit, dann wie mit prangendem Stillstehen; bald gar lieblich und holdselig, dann aber scharf und ernstlich, mehr als Menschenwitz auszudrücken vermöge. Wie nun gar Manches im Alterthume berichtet werde von den wunderwürdigen Wirkungen dieser Kunst, so erscheine auch in der Gegenwart noch ihre Kraft, ein Bild ihrer ursprünglichen Würde. Wo durch Wohlehrbarkeit, satten, guten Rath, ehrliche Künste, Sitten, Tugenden, Beständigkeit, Mannheit, Geduld, Weisheit, Fürsichtigkeit, Gottseligkeit, die strengen unerbittlichen Tyrannen inmitten ihres Grimmes gestillet, die hartnäckigen unbilligen Gemüther gemildert, die widerspenstigen, ungehorsamen, neidigen, undankbaren, gehässigen Menschen zu Einigkeit, Friede und Gehorsam bewegt würden: was gehe da hervor, als eine wohlgeordnete Musik, Gesang und Saitenspiel! Wie die Musik von hohen, niederen, scharfen, weichen, harten,

milden, groben Stimmen, kurzen, langen, dicken und mittelmäßigen Saiten zu einander gerichtet seyn müsse, so auch das Löblichste und Beständigste auf Erden (wiewohl alles vergänglich sey) aus rechter Zusammenstimmung der edlen Tugenden und Gaben Gottes! „Und wollte Gott — fährt er dann mit wachsendem Eifer fort — daß die elende, blinde, in Zwietracht und allen Lastern versunkene Welt einmahl dahin zu bewegen wäre, der wahren Musica unerzähliche Frucht und Nutzbarkeit zu erkennen, daraus sie sich des nothwendigen, rechten Saitenspieles, aufrichtigen löblichen Lebens und Wandels, erinnerte; unbezweifelt, die übermäßige, verderbliche Begierde zu herrschen, der schändliche hoffärtige Ungehorsam gegen die Oberkeiten, der unersättliche Geiz, Neid, Haß und andere Laster würden aufhören, und zum wenigsten daraus erfolgen, daß man doch hell und lauter sehe, daß nicht eine jede Saite auf die Lauten der Ehre, auch nicht eines Jeden falsche und heisere Stimme zu der edlen Musica zu gebrauchen wäre, bevorab in großen Landen und Städten, da nichts anders mangelt, denn rechte Musica und Zusammenstimmens. Der Discantist will den Baß, der Bassist den Alt, und ein Jeder singen, darzu er von Natur und Übung unbestimmt ist. Darum lautet es auch jetzt in der Welt eben wie ein Käfer oder Roßwibel in ei'm Bauernstiefel, wäre nit Wunder, daß der recht' Lutinist, Gott im Himmel, erzürnet, und die mißhällenden, faulen, verstockten Saiten zertrümmert, und die Lauten wider den Boden schlüge!“ — So eiferten die Besten jener Zeit mit hell auflodernden Unmuthe über die Gebrechen ihrer Gegenwart, deren Umschaffung sie mit glühendem Eifer, unter Mühen und Kämpfen erstrebten, und eilten dann, sich zu erfrischen, in das Gebiet einer Kunst die in bedeutsamem Vorbilde das Vollkommnere ihnen darstellte, wonach sie trachteten. In solchem Sinne ergötzte sich Luther an den Tonsätzen

seines Ludwig Senfl, wenn dieser aus der Melodie jener alten Pfingstantiphonie „Komm heiliger Geist, erfülle die Herzen ꝛc.“ zwei andere Stimmen in strenger Nachahmung entwickelte, mit ihr vereint, „eine Dreiheit in der Einheit“, und diese drei von fünf anderen Stimmen umsingen ließ; wenn eben jener Meister der alten ernsten Weise des Auferstehungsliedes „Christ ist erstanden“ zwei andere, lebhafter bewegte zu Liedern gleicher Bestimmung verband, und um diese, trotz ihrer Verschiedenheit wohllautend zusammentönenden noch einen Kranz von drei anderen Stimmen wob; laut sprach er seine Freude aus „über die große, vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werke der Musica, in welcher vor Allem das seltsam und zu verwundern ist, daß einer eine schlechte (einfache) Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher 3, 4, oder 5 andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen rings herum her spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich herzen und lieblichen umbfahen, also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich deß heftig verwundern müssen, und meinen, daß nichts seltsamers in der Welt sey, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt.“ Eine Einigkeit, einen Frieden im Geist erfuhr und empfand der kräftige Glaubensheld an der ihm so werthen Kunst, wie das Leben sie ihm selten entgegen bringen konnte, er stählte sich daran zu dem Kampfe gegen die Schwarmgeister, deren Verkehrtheit ihn betrübte und erzürnte. Und können wir sein sinniges, begeistertes Wort auch nur als ein weissagendes betrachten, weil gegen das Ende des Jahrhunderts durch die großen Meister

deren ich gedachte, erst in völliger Klarheit hervorstrahlte, was die mitlebenden nur vorahnend ihm entgegenbrachten, so besteht doch sein Ausspruch auch für die nächste Zukunft in vollster Geltung, da er ihrem Empfinden, der Kunst gegenüber, das deutende Wort geliehen hatte; auch sie suchte und fand in ihr jenen Frieden, den die Welt nicht giebt. Schreibt doch ein Zeitgenosse des berühmten Orlandus Lassus dem Gesange dieses großen Meisters: „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist", dessen Töne den großen Frohnleichnamsumgang zu München eröffneten und begleiteten, in frommer Einfalt die Kraft zu, selbst den Aufruhr in der Natur zu bewältigen, die finstern Wolken zu verscheuchen, die so manches Mal schon dieser Feier Störung gedroht, und die Sonne hervorzulocken, wie man davon die Erfahrung in manchem Falle schon gemacht! Wird endlich dem edlen Schüler des Meisters, Johannes Eccard, von seinem letzten Dienstherrn nachgerühmt, „daß seines Gleichen nicht zu finden, und er ein friedsamer, stiller Mann sey", so ist damit eben so sehr ein Zeugniß gegeben von dem liebevollen Gemüthe des Gepriesenen, als von dem Geiste der bei aller frischen Kraft dessen Schöpfungen lebendig durchhaucht.

Selbst in den Werken, an denen die Zeit in harmlosem Scherze sich ergötzte, verleugnet sich ein ähnlicher Geist nicht ganz. Das Verschiedenartigste wird, wie dort bedeutsam, so hier neckisch-scherzhaft einander verbunden, und auf die äusserste Höhe getrieben erscheint dieses Wesen in den sogenannten Quodlibets. Anfänge von Volksliedern und ihren Singweisen, Brocken ihres Inhaltes, Stimmen aus den mannichfachsten Lebenskreisen tönen hier durch einander, scheinbar in wilder Willkühr, und doch nicht ohne Geschick, selbst große Kunst in der musikalischen Behandlung; Stimmen des Ritters und des Bauern, des Landsknechts und Bettelmönchs, des lie-

benden Paares und des zuchtlosen Werbens, des Landläufers und Gaudiebes, der possenhaften Martinsgesänge wie der scharfen Spottlieder, die kaum angeklungen, durch andere schon wieder verdrängt sind. Dergleichen wurde nicht etwa einer Versammlung Zuhörender als eine Aufführung (im Sinne der Gegenwart) dargeboten, es blieb zumeist innerhalb des an dem Gesange thätig theilnehmenden Kreises. Konnte nun jeder der Genossen den Nachbar deutlich vernehmen, und hatte sich nur wohl zu hüten, durch ihn nicht irre gemacht zu werden, gewann er zuletzt die heitere Überzeugung, wie doch über alles Vermuthen auch das Fremdeste immer so artig zusammenklänge; mußte dem Belustigten das Ganze da nicht erscheinen als Abspiegelung des täglich durcheinander wirrenden Menschengetriebes, über dem doch eine höhere Hand walte, durch die alles Sehnen und Ringen, alle Auswüchse und Thorheiten des Lebens zuletzt ihre befriedigende Lösung erhielten? Auch andere, bestimmter abgegrenzte Lebensbilder wurden durch Töne dargestellt, in denen das Gewaltsame, das Verletzende, sich in Heiterkeit auflös'te. So giebt der Niederländer Clément Jannequin ein Gemählde der siegreichen Schlacht Franz des Ersten gegen die Schweizer bei Marignano. Er läßt uns die Signale der französischen Reiterei hören; dazwischen und dahinter erschallen, mit dem Munde nachgeahmt, frische, aufmunternde Trompetentöne. Nun beginnt das schwere Geschütz zu krachen, die Handröhre zu knattern, die Kugeln zu sausen und zu pfeifen, mit Prasseln einzuschlagen, die Schutz- und Trutzwaffen zu klirren und zu rasseln; alles dieses nicht durch tonlosen Lärmen ausgedrückt, sondern durch musikalische Phrasen zu Sylben, die an sich bedeutungslos, das Darzustellende lebhaft versinnlichen. Endlich wankt der Feind, das Siegesgeschrei ertönt, und als dasselbe in den letzten, ausgehaltenen Tönen verhallt, hören wir zu deren Ver-

klingen noch die, unter dem Gewühle bereits begonnenen, nun deutlicher hervortretenden kläglichen Rufe der Geschlagenen in geradebrechtem Teutschwälsch:

toute frelore la tintelore,
toute frelore bi got!

Bei dieser mit großem Beifalle aufgenommenen, ja vielfach nachgeahmten Darstellung ließ Meister Jannequin es nicht bewenden, wir besitzen deren von ihm und Andern eine ganze Reihe; ja, er verschmähte nicht, selbst das mißlautende Geschrei des Pariser Marktgewimmels seiner Zeit, bei aller treuen Nachahmung, doch in das Gebiet der Harmonie zu erheben. Einen vierstimmigen Satz, „les cris de Paris" überschrieben, wob er zusammen aus allen jenen herkömmlichen und eigenthümlich betonten Phrasen, mit denen damals die Verkäufer in den Straßen jener großen Stadt ihre Waaren auszurufen und anzupreisen pflegten.

Alle diese in Scherz und Ernst geschaffenen Gesänge verloren durch die veränderte Richtung des folgenden Jahrhunderts ihr ursprüngliches Gepräge. Die geistlichen, beruhend auf den kirchlichen Tonarten, welche jeden einer bestimmten Tonreihe aneigneten, die durch ihren Bau vor allen andern ausgezeichnet, in dieser Beschränkung ihm Gestalt verlieh, lös'ten sich von dieser allgemach drückend gewähnten Fessel und es bildete sich eine an dem Weltlichen theilnehmende Mittelgattung. Die scherzhaften Mischgesänge und Lebensbilder büßten ein an ihrer Frische und Absichtlosigkeit, sie arteten aus in Possenreißerei, von Melchior Frank's „musikalischem Grillenvertreiber" bis hin zu dem „ohrenvergnügenden und gemüthsergötzenden Tafelconfekt" eines Unbekannten, mit welchem jene Gattung noch in die früheren Jahre des achtzehnten Jahrhunderts hineinragt.

In demjenigen was durch das 17te Jahrhundert nicht allein umgebildet, sondern neu gestaltet wurde, übertrifft es an Mannichfaltigkeit das vorhergehende; fast alle in der Folgezeit entwickelten Keime sind in ihm zuerst aufgesproßt. Wenn aber das Wenigste von ihnen damals zu völliger Reife gedieh, so war es neben Ungunst der Zeit, vornehmlich in Deutschland, deshalb, weil die frühere hohe Ansicht der Kunst immer mehr dem Trachten nach sinnlichem Genusse durch dieselbe wich, das Zeitalter auch, im Bewußtseyn des Fortschreitens auf einigen Kunstgebieten in allen stolz herabblickte auf seine Vorzeit, ja, in seiner späteren Hälfte auf die frühere, und dadurch die Verdunkelung, selbst das theilweise Vergessen des erst später wiederum zu Entdeckenden verschuldete. Die erheblichste, erfolgreichste Schöpfung, die im Fortgange der Zeit für die Tonkunst eine neue weltliche Stätte gründete neben der Kirche, den wesentlichsten Einfluß übte auf die äussere Gestalt ihres musikalischen Gottesdienstes, die bisherige Pflegerin der Kunst zuletzt selbst überholte, stellt sich unmittelbar mit dem Scheiden des 16ten Jahrhunderts vor die Pforten des folgenden. Im Jahre 1600 wurde zu Florenz das erste, durchweg gesungene Schauspiel, die Eurydice Rinuccini's mit Jakob Peri's Musik aufgeführt, zur Vermählungsfeier Heinrichs des IVten von Frankreich mit Maria Medici; hervorgegangen aus mehrjährigen Bemühungen eines auf Wiederbelebung der griechischen Tragödie gerichteten Vereines von Alterthumsfreunden. Sey es vergönnt, dieser neuen Erscheinung, auf die später zurückzukommen seyn wird, einstweilen vorüberzugehen, und zuerst bei den durch sie zur Sprache gekommenen Fragen zu verweilen, die, weil gegen den Kern des damaligen Musiktreibens gerichtet, dessen ganze Gestalt wesentlich veränderten. Die bisherige Kunstübung hatte auf kunstreicher Stimmenverwebung beruht, und in deren wach-

sender Klarheit ihren Gipfel gefunden; gegen sie war der Eifer der Neuerer vornehmlich gerichtet. Sie hindere, sagten sie, die Verständlichkeit des Wortes, die als erstes Erforderniß gelten müsse bei einem nach Art der Alten gesungenen Schauspiele; auf sie komme Alles an bei dem Ausdrucke leidenschaftlicher Gemüthsbewegungen. Ja, die Vollstimmigkeit überhaupt griffen sie an; bei dem Ausdrucke von Empfindungen, die ihrer Natur nach nur die eines Einzelnen seyn könnten, sey sie widersinnig, am meisten bei Schlagreden, wenn, wie bisher, die Unterredner durch antwortende Chöre dargestellt würden. Wolle man aber ausserhalb des Drama, oder nur eines lebhaften Gespräches, das mehrstimmige Madrigal, seiner sinn- und kunstreichen Stimmenverwebung halber, als Kunstgattung noch gelten lassen, so bleibe es immer doch unpassend, aus einem dergleichen, fest in sich geschlossenen Kunstwerke eine einzelne Stimme nur singend vorzutragen, die andern als Begleitung auf der Laute auszuführen. Eine solche einzelne Stimme entbehre aller Selbständigkeit, der von dem Tonsetzer beabsichtigte Ausdruck könne nur durch ihren Verein mit allen übrigen hervorgehen. Der Einzelgesang erheische eine eigenthümliche Behandlung, eine ihm angemessene, durch ihn beherrschte Begleitung. Richtig waren diese der bisherigen Musikübung entgegengesetzten Vorwürfe, die darauf gegründeten Forderungen, allein sie waren es nicht unbedingt; man irrte, wenn sie auch der Kirche entgegengestellt wurden. Denn deren Kunstgesang vertritt allezeit eine Mehrheit, eben wie sein gesungenes, meist allbekanntes Wort, durch die Melodie der es gesellt ist vertreten, seine Eindringlichkeit nicht einbüßt, sondern sie erhöht sieht; ganz zu geschweigen der auch an die Kirche gestellten Forderung leidenschaftlich erhöhten Ausdrucks, der an der Stätte des Friedens nicht an seiner Stelle ist. Dennoch überwog hier der Eifer der

Neuerer; selbst geistliche Gesänge finden wir nunmehr durchaus für eine einzelne Stimme declamatorisch-musikalisch behandelt, Meßgesänge, Psalmen, Magnificat, unter Beseitigung ihrer uralten kirchlichen Melodie, selbst bis auf jeden Anklang; häufiger noch, dieser eben so fern stehend, Gesänge weniger, wechselnder Stimmen, die, wenn vereint, meist gleichen Schritts zusammen gehen, willkührlich gesteigerten Ausdrucks; nicht fest ineinander geschlossen nach Vorschrift der älteren Kunstübung, sondern von einer die Harmonie ergänzenden, ihr aushelfenden Grundstimme getragen; Gesänge, denen man damals den Namen geistlicher Concerte gab. Die wachsende Genußsucht der Zeit, die vor Allem an diesen Concerten Behagen fand, begnügte sich im Fortgange der Zeit keineswegs an jener Beschränkung die ihre Entstehung ihnen auferlegt hatte. Sie wurden bald mit Instrumentalsätzen durchwoben, durch Instrumentaleinleitungen geschmückt — denn die Instrumentalmusik hatte von bloßem Nachhalle des Gesanges allmählich zu einiger Selbständigkeit sich erhoben; — massenhaft behandelte Chöre, Einzelgesänge durch erlesene Stimmen vorgetragen, wechselten mit einander, bezeichnend blieb für die Concerte der Mangel jener Forderung strenger Geschlossenheit, so daß der Tonsatz erleichtert, auch der halb gebildete Tonsetzer an ihnen sich zu versuchen verleitet, größere Mannichfaltigkeit befördert wurde; diese letzte für weltliche Gesänge vielleicht ein Fortschritt, dem Ernst und der Tiefe geistlicher offenbar nachtheilig, weil sie dieselben in ein fremdes Gebiet verlockte. Schon dachte der Tonkünstler weniger daran, wie er seiner Aufgabe genügen, als wie er durch Neuheit Beifall gewinnen möge, eine Aufgabe, um so mißlicher, je wählerischer die Hörer wurden. Noch ehe die Hälfte des Jahrhunderts verstrichen ist, vernehmen wir die Klage, wie

schwierig es sey, den Gaumen einer verwöhnten Zeit aufs Neue zu reizen.

Italien, dessen umgestaltetes Musiktreiben im 17ten Jahrhunderte ich eben zu schildern versuchte, hatte mit dem Ausgange des 16ten den Ruf gewonnen, hohe Schule der Tonkunst zu seyn, wofür die Niederlande bisher gegolten hatten. Die von Niederländern daselbst gegründeten Musikschulen waren durch einheimische Meister zu hoher Blüte gediehen, die niederländischen waren allgemach abwärts gegangen. Deutsche Fürsten und Städte pflegten talentvolle Zöglinge der Setzkunst nun vorzugsweise nach Italien, namentlich Venedig zu senden, und so geschah es auch mit Heinrich Schütz, dem für das 17te Jahrhundert wichtigsten Tonmeister. Denn sein langes Leben von 87 Jahren (1585 bis 1672) umschließt beinahe die ersten drei Viertheile dieses Zeitraumes und in ihnen die ganze Blütezeit fast aller damals hervorragendsten Erscheinungen, ja die ersten Jünglingsjahre der im 18ten Jahrhundert erst die Höhe ihres Ruhmes Erreichenden. Wohl war es eine Gunst des Himmels, daß Landgraf Moritz von Hessen, sein erster Gönner, seine früheste Ausbildung unter die Aufsicht eines Meisters stellte, der, wie Johannes Gabrieli zu Venedig, von der älteren wie neueren Richtung der Tonkunst lebendig berührt, beide auf großartige Weise in seinen Werken vertrat, so daß dem Lehrlinge das Verständniß der älteren Zeit erhalten blieb; doch hat dieser mit seiner besten Kraft der neueren sich zugewendet und die Verbreitung ihrer Blüten dadurch in seinem deutschen Vaterlande vermittelt. Jene spätere Richtung war in Italien eben fester gewurzelt und hatte sich eigenthümlicher entwickelt, als den seit Jahren in sein Vaterland zurückgekehrten deutschen Meister der bitter empfundene Verlust seiner geliebten Gattin traf. Sein späterer Dienstherr, Churfürst Johann Georg der Iste von Sachsen,

nahm davon Veranlassung, ihn ein zweites Mal nach Italien zu senden, um ihn aufzuheitern und (nach seinen eigenen Worten) „um der dort inzwischen aufgebrachten neuen, heutiges Tages gebräuchlichen Manier der Musik sich zu erkundigen." Die nächste Frucht dieser Reise war ein damals herausgegebenes neues Werk, in dessen Vorworte, nachdem er seinem alten Meister warmes Lob gespendet, er diese neue Art bezeichnet als eine, „die alte ernste Weise hintansetzende, den Ohren der Gegenwart mit gefälligem Kitzel schmeichelnde." Von dieser, ohne ihr unbedingt hingegeben zu seyn, wurde er befangen ohne sein Wissen und Wollen; sie klingt hin durch alle seine späteren Schöpfungen und ist selbst in dem Werke nicht zu verkennen, das er absichtlich dem alten, streng in sich geschlossenen Tonsatze widmete, es einleitend durch die Versicherung (wie um sein künstlerisches Gewissen zu wahren), daß man ihrer Meister geworden seyn müsse, ehe man wagen dürfe, der neuen, fast ausschließend gewordenen welschen Art sich zu bedienen; eines Jeden Werke, der dahin nicht gelange, „seyen kaum einer tauben Nuß gleich zu schätzen, wenn sie ungelehrten Ohren auch als himmlische Harmonieen vorkämen." Auch mochte es seine Absicht seyn, auf dem Alten in zeitgemäßer Weise fortzubauen; doch geschahe es stets nach Art Italiens, wo der Sinn für seine Kunst ihm zuerst lebendig erwacht war, das während seines gesammten Bildens ihm stets als Musterland galt. Das neue musikalische Drama an dem Hofe seines Dienstherrn schon dauernd einzubürgern, gelang ihm zwar nicht, Versuche dafür gingen unbeachtet vorüber. Allein die Formen, die in Italien auf Veranlassung, bei Gelegenheit desselben erwuchsen, sind überall in seinen Werken wiederzufinden. Blieb seine Thätigkeit auch der Kirche vorzüglich gewidmet, so strebt er doch selbst in geistlichen Festgesängen nach dem Dramatischen; seine Verkündigung, Flucht

nach Aegypten, der im Tempel lehrende Jesus, der Sturz des Paulus ꝛc. sind davon ausgezeichnete Beispiele. Ja, in seiner, nach Art der Passionsgeschichte behandelten, dem Schriftworte durchweg angeschlossenen Auferstehungsmusik, strebt er in des Evangelisten Erzählung die neue Vortragsart mit der uralten kirchlichen Weise zu verbinden und wo er genöthigt ist, dabei in herkömmlicher Weise auf demselben Tone zu verweilen, schreibt er der Orgel oder dem begleitenden Instrumente vor, „immer zierliche, appropriirte Läufe oder Passaggi darunter zu machen, damit das Werk seinen gebührlichen Effekt erreiche.“ So bleibt auch dasjenige ihm nicht fremd, was seinem Zeitalter „allamodisch“ hieß; läßt sich aber mit Recht ihm etwas vorwerfen, so ist es die Vernachlässigung des Chorals, durch den der geistliche Kunstgesang der evangelischen Kirche dem allgemeinen Kirchengesange allein würdig und wesentlich sich anzuschließen vermag. Denn selten findet der Choral eine Stelle in seinen geistlichen Gesängen bei seiner so ausgesprochenen Richtung auf das Italienische, wenn er auch neue Melodieen gesetzt hat zu dem Psalmbuche des Dr. Cornelius Becker, das man damals in Lutherischem Eifer dem Lobwasserschen entgegenstellte. Gern übernahm er Anfangs diese Arbeit, um bei dem Verluste seiner Gattin sich daran zu trösten; 32 Jahre später vollendete er sie erst auf Befehl seines Dienstherrn, zweifelnd, fast widerwillig, auch hat sie niemals allgemeinere kirchliche Geltung erlangt. Andreas Hammerschmidt, sein 26 Jahr jüngerer Zeitgenosse, folgte seinen Spuren, und sein Ruf verbreitete sich bald, zumahl über das evangelische Deutschland, wenn er auch an dessen Grenze, in Zittau lebte; allbekannt war der „Sittovier Amphion,“ glücklich vor Allem in Erfindung ansprechender Melodieen, deren Begleitung zwar nicht lebendig gegliedert, doch frisch und volltönend war und deren

manche vom Kirchenchore herab in den Gesang der Gemeine sich einbürgerten.

Das musikalische Drama, von großem mittelbaren Einflusse auf die kirchliche Tonkunst durch die Fragen, die es anregte, die Forderungen die sich daran knüpften, übte in Italien Anfangs nur eine geringe, unmittelbare Einwirkung. Das Unternehmen der Alterthumsfreunde, die gesungene Tragödie der Alten herzustellen, aus dem es hervorging, war seiner Natur nach mehr für die gelehrte und gebildete Welt anziehend, es entbehrte der Volksmäßigkeit, um so mehr, als das Anregendste, allgemein Wirksamste, die Melodie, dabei unbeachtet blieb, da man dem musikalisch-deklamatorischen Vortrage vorzugsweise nachtrachtete, dessen Erfinder selbst „einer edlen Verachtung des Gesanges" sich rühmen. Auch war die Oper — um das Ganze mit einem später erst gangbar gewordenen Namen zu bezeichnen — lange Zeit kein öffentliches Schauspiel. Sie erschien an Fürstenhöfen bei feierlicher Veranlassung mit aller verschwenderischen Pracht; in mehr bescheidener Gestalt bei Versammlungen reicher und gebildeter Kunstfreunde, stets für besonders geladene, oder fortwährenden Zutritts gewürdigte Gäste; erst seit 1632 sah Rom, 5 Jahre später Venedig, 14 Jahre nachher Neapel eine Reihe öffentlicher Vorstellungen solcher Dramen. Daß die Oper endlich Volksschauspiel wurde, verdankte sie ihrer allmählichen Umbildung, der Veranlassung ihres späteren Verfalls. Denn in dem bedeutenden Zwischenraume seit ihrem ersten Entstehen hatte sie eine von ihrem Ursprunge sehr abweichende Richtung genommen. Im Anbeginn strebte man einem hohen Vorbilde nach, ein jeder Fortschritt wurde stets noch in gutem Glauben auf dieses Muster bezogen. Allein schon die Auffassung und Behandlung der aus dem Alterthume entlehnten Stoffe zeigte bald, wie weit man

von demselben sich entfernt habe. Die Gelegenheit zu prachtvoller Ausstattung ihres äusseren Erscheinens wurde geflissentlich aufgesucht, jene „edle Verachtung des Gesanges" wich den inzwischen höchst ausgebildeten Künsten der Gesangsvirtuosen und blieb höchstens noch dem s. g. trockenen Recitative, auf das allgemach die Wenigsten achteten. Während so das musikalische Drama einen Reiz gewann für die größere Menge, und die Gewinnsucht von Unternehmern anlockte, als Ganzes aber kaum Anspruch machen konnte auf den Namen eines Kunstwerkes, nahm man keinen Anstand, in prunkenden Worten zu behaupten: weder Griechen noch Römer hätten etwas ersonnen, das ihm irgend nahe komme, Aristoteles dürfe nicht mehr als Gesetzgeber gelten für dramatische Dichtkunst, Sophokles, Euripides wie Aristophanes hätten bei der Gegenwart in die Schule zu gehen; könnten sie als Zuschauer und Hörer wieder aufleben, sie selber müßten es bekennen. Deutschland, wenn auch in seinen Sprachgesellschaften redlich bemüht, der überhand genommenen Sprachmengerei zu wehren, allein in der zu Anfange des Jahrhunderts aufgekommenen „kunstgründigen Poeterey" den mancherlei Formen südländischer Poesie nachstrebend, in reiner deutscher Zunge oft dem Wesen nach spanisch und italienisch redend, konnte dem allmählich wachsenden Einflusse des Auslandes nicht widerstehen, es zeigt sich auch auf dem hier besprochenen Gebiete der Tonkunst mit ihm gleichgesinnt und gleichstrebend. Harsdörfer, nürnbergischer Patricier, seit 1644 Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft unter dem Namen „des Spielenden" läßt von den Unterrednern seiner „Gesprächspiele" die von vornehmen Herrn nach italienischer Art gesangsweise aufgeführten Schauspiele als das erdenklich Köstlichste rühmen, die Sache sey jetziger Zeit so hoch gestiegen, daß fast nicht auszudenken, wie sie höher zu bringen sey; die Stimmen in

solchen italienischen Helden- und Hirtenspielen seyen so auserlesen, und mit dem Reimgebäude auf mancherlei Weise dergestalt vereinbart, daß sie die Gemüther der Zuschauer gleichsam bezauberten — wo er denn bald doch auf die äussere Ausstattung übergeht. Ob sein in eben dem Buche (1644) gegebenes allegorisch-moralisches Singspiel Seelewig mit Johann Gottlieb Stade's Musik anders als in geschlossenem Kreise aufgeführt worden, ist nicht bekannt; des Dichters Ansicht von der großen Mehrheit seiner Zeitgenossen spricht jedoch dagegen. Der Grund eines jeden Gedichts (sagt er) müsse die verständige Erfindung seyn, darum sey „die Poeterei kein Handel für den gemeinen Mann, weil sie seinen Verstand weit übertreffe; nur Gaukler, Pritschmeister und Spruchsprecher seyen ihm angemessen, ein rechtes poetisches Gedicht gehöre nicht für den gemeinen Pövel, sondern für gelehrte und mehr verständige Leute." Der Urheber der Musik, den der Dichter als hochberühmt und kunsterfahren preis't, als geboren zu endlicher Vollkommenheit dieser Wissenschaft, scheint damals viel in ihr gegolten zu haben; nur um Weniges später gesellte ihn sich ein anderer Nürnberger zu einem Unternehmen ähnlicher Art, dessen Musik leider verloren gegangen zu seyn scheint, während die Dichtung erhalten geblieben ist. Johann Klaj, der Dichter, trat damit auf in der Hauptkirche S. Sebald; er wählte nach Art der Meistersänger, biblische, oder doch ihnen verwandte Stoffe — Herodes, Christi Geburt und Leiden, den Engel- und Drachenstreit — mehr und minder dramatisch gefaßt. Er selber trug sie vor, indem er wechselte mit Gesang und Deklamation wie es scheint; dabei waren sie eingeleitet, durchwoben, zuletzt geschlossen durch Instrumentenspiel, durch handelnde oder betrachtende Chöre. Der Hauptpastor selbst pflegte dazu einzuladen, doch deutet die Form dieser Einladungen auf vorgängige Entfernung der Kirch-

gemeine, ein öffentlicher Vortrag fand also nur dem Namen nach statt bei dieser Mittelgattung. Deutschland befand sich, dem musikalischen Drama gegenüber, damals ungefähr in der Lage als Italien, bevor dasselbe öffentliches Schauspiel wurde; in seinem nördlichen Theile zeigen sich bis zu den letzten 25 Jahren des Jahrhunderts gesungene Dramen nur zerstreut und einzeln; der kaiserliche und churfürstlich Bairische Hof beriefen Italiener, die dergleichen dorthin verpflanzten, mit ihren Mängeln, ihrem in der neuen Heimath selbst noch überbotenen Glanze. Um die Zeit Ludwigs des **XIV**ten wurde durch den Florentiner Giambattista Lulli die Oper in Paris dauernd eingebürgert, fast in der Gestalt wie sie zu Anfange in seinem Vaterlande hervorgegangen war, nur daß er dem Volksgeschmacke gemäß auf Chöre und Tänze größeren Nachdruck legte, das in Italien höchst vernachlässigte, fast nur als Veranlassung der Musik betrachtete Gedicht mit der Höhe der damals in französisch-höfischem Sinne eigenthümlich ausgebildeten Tragödie in einigem Gleichgewichte zu halten trachtete, und dessen Instrumentaleinleitung, wenn auch ohne besondere Beziehung auf das Folgende, eine Form gab, die mit dessen ernstgemeintem Inhalte in Einklang stand. Kaum war er damit auf die Höhe des Beifalls gelangt, als auch Deutschland (1678) in der Hamburger Opernbühne ein öffentliches Schauspiel dieser Art erhielt, durch ausgezeichnete musikalische Talente das bedeutendste unter denen, die daneben an verschiedenen Orten sich hervorthaten. Bezeichnend ist das Wort eines Dichters, der damals kaum geboren, doch in der Folge dafür besonders fruchtbar, es noch vor dem Ende des Jahrhunderts aussprach, wenn auch nur über die Gattung im Allgemeinen. „Eine Opera (ruft er aus) ist das galanteste Stück der Poesie, so man heutiges Tages zu ästimiren pfleget. Freilich (setzt er hinzu) wenn ein

Kerl etwas mit mir reden wollte, und machte mir lauter Reime her, oder sänge mir seine Worte her, so dächte ich wohl, er wäre nicht richtig unter dem Hute. Jedoch wie die Opinion in allen Dingen ihre Herrschaft zu exerciren weiß, so muß man sich auch hier von ihr befehlen lassen, und wer wollte wegen der göttlichen Musik, die in der Opera ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lässet, nicht etwas Menschliches begehen?" Wo also die Mode gebot, wo die Sinnlichkeit ihre Befriedigung fand, wo ein Kunstgenuß in dieser Bedeutung vorhanden war, mußte jedes Bedenken schweigen, die Gattung war gerechtfertigt! Mit der Oper zog auch die Neigung ein zur Pracht, die der Reichthum einer bedeutenden Handelsstadt leicht befriedigen konnte, und die später theilweise den süßen, schmeichelnden Melodieen des erfindungsreichen Reinhard Keiser wich, eine Art der Sinnenlust mit der andern vertauschend. Das neue Schauspiel hatte man mit einer „geistlichen Materie" wie das Programm aussagt, begonnen: „der geschaffene, gefallene, wieder aufgerichtete Mensch" des Capellmeisters Theil war die erste Vorstellung welche die Bretter betrat; auch der „Pritschmeister und Hanswurst" begann sich Bahn zu machen, angeblich „des gemeinen Mannes wegen," obwohl die oft hausbacknen Späße des Pickelherings auch den ehrbaren Wolkenperücken ganz ergötzlich blieben. Hier gab der Satan Andeutungen dieser Rolle, in der Folge erschien der Lustigmacher, ohne Rücksicht auf den selbst aus grauem Alterthume hergenommenen Gegenstand, in den mannichfachsten Gestalten: in der Ariadne als Theseus' Diener Pamphilius, verkappt als Scheerenschleifer, mit einem ganzen Trosse solcher Gesellen hinter sich, als Corps de ballet; in Keisers Adonis als lustiger Hirt Gelon, der sein Klimperzeug (Spinet) von Schaafknechten sich hereinbringen läßt, um „das alte Dönchen vom Hillebrand auf Latein zu schlagen."

Das Alte war den „Allamodischen" dieser Zeit eine Thorheit und stete Veranlassung zum Spotte geworden, sie hielten ihre Gegenwart weit hinausgeschritten über die Vorzeit. Auch diese freute sich wohl herzlich „wie die Musica so hoch kommen sey," doch in dem Sinne, die Aufgaben älterer Tage nun völlig lösen zu können; das nunmehrige Geschlecht glaubte, galant wie es geworden, auf Verspottung des Altfränkischen ein Recht zu haben. Der Hamburger Mattheson, der noch vor dem Schlusse des Jahrhunderts (1699) mit seiner Oper „Plejades" auftrat, erster Gründer eines musikalisch-kritischen Blattes, äussert, wenn auch erst in späterer Zeit, doch damals schon dieses Sinnes: Gott habe mit Recht die Psalmen erhalten, ihre Musik aber verloren gehen lassen, weil er „nicht immerdar einerlei alte Leyer haben, noch der närrischen Liebe einiger Pedanten zu alten, nunmehro unbrauchbar gewordenen Compositionibus habe Vorschub leisten wollen." Später begegnet er einem Angriffe wegen des überhand nehmenden theatralischen Gepräges damaliger Kirchenmusiken mit der Ausführung, daß damit kein Vorwurf ausgesprochen, daß das Wesen der gesammten Welt theatralisch sey, und bemüht sich in anscheinend gelehrter Auseinandersetzung zu beweisen, daß in den Psalmen selbst dieses Gepräge schon vorherrsche, daß der h. Geist der diese ihrem Sänger eingegeben, es nicht allein zugelassen sondern an vielen Stellen geboten habe, ein jeder Angriff also thöricht, ja, sündlich sey! — In steter Neuheit der Erfindung besteht ihm der Werth der Tonkunst, woraus das Vergessenwerden des zuvor Dagewesenen unmittelbar folge; man muß es noch folgerecht finden, wenn er auch seiner Gegenwart ein gleiches Schicksal voraussagt. In seinen eigenen Tonsätzen hat er es verdientermaaßen erfahren, auch der von ihm hochgepriesene Keiser hat ihm nicht entgehen können, seiner

wahrhaft ausgezeichneten Erfindungsgabe ungeachtet, weil die Kunst ihm nur zu feiner Schwelgerei gereichte; Händel und Bach, seine jüngeren Zeitgenossen, nunmehr hundertjährig in dem Bestehen ihrer Werke, haben gelehrt, daß auch eine in ihren Hervorbringungen schnell verhallende Kunst die Dauer nicht ausschließe, und wir werden ein Gleiches auch an den Werken ihrer älteren Vorgänger sich bewähren sehen, wenn wir deren Wiederbelebung mit Liebe und Ernst betreiben.

Überschauen wir das Bild dieses mannichfaltigen, in das folgende Jahrhundert noch hineinragenden Treibens des 17ten, so läßt es allerdings erstaunen über eine große Regsamkeit, bei der darin herrschenden Unruhe jedoch keine wohlthätige. Manches sproßt auf, das erst von üppigen Schößlingen gereinigt, spätere Früchte bringt; Vieles bringt eine schnell getriebene Blüte, täuscht aber die Hoffnung einer Frucht. Für den Forscher ist diese vielseitige Strebsamkeit allerdings anziehend, durch die Manches im vorhergehenden Jahrhunderte nur Angedeutete sichtlich gefördert wurde; gelangte aber dort bei vorherrschend kirchlich frommem Sinne innerhalb dieses Gebietes Vieles auf die Höhe der Kunst, so konnte jetzt, wo das Zeitalter sich überschätzte, die letzte Hälfte desselben auf die frühere mit anmaaßender Verachtung herabsahe, auch das unstreitig Wachsende diese Höhe nicht erreichen. Auf dem Gebiete der evangelischen Kirchenweise wurde manches Ehrenwerthe geleistet; große Orgelmeister gingen hervor und waren sie zugleich treffliche Singmeister, wie der Venediger Legrenzi, der Nürnberger Johann Pachelbl, so gaben sie auch Ausgezeichnetes für den Kirchengesang; Werke anderer Tonsetzer von nicht nachhaltigem, gleichmäßigem Aufschwunge stellen neben das Großartige das vollkommen Unbedeutende. Bei den mannichfach gespaltenen Richtungen in der Tonkunst, bei den deshalb ungleichen Urtheilen

über deren Werke, hört man Klagen der Tonsetzer, wenn nicht über die Unbill der Zeiten (die der Krieg erklärlich machte), doch über Ungerechtigkeit der Zuhörer. Sie betrachten die Kunst ganz persönlich; unwillig erklären sie, den Tadler nicht zu achten, den „Meister Klügling" zu verachten, sie rufen „dem Midasgesellen, dem langöhrichten Klotze" zu, sich zu packen. Große Noth machen ihnen die Instrumentisten, die ohne des Kunstwerks als eines Ganzen zu gedenken, auf eigene Rechnung sich geltend machen wollen, mit Recht hadern sie mit denselben über ihr unvernünftiges „Quinteliren und Coloriren." Der Kunst aus voller Brust „einen Lobbrief" zu schreiben vermögen deren Freunde nicht mehr, wie sie ihr denn auch eine erhabene, ja heilige Bestimmung nicht länger beimessen; diese anzweifelnd erwägen sie, ob die Musik mehr Nutzen als Schaden bringe? Hundert Jahre etwa nach Fröhlich wird ihr zugestanden: daß sie jedes Alter, jeden Stand erfreue, stets bei der Kirche geblieben sey, diejenigen zu Grabe geleite, die man ehren wolle; dagegen aber erhebt sich die Anklage: sie mache mehr zaghafte und feige, als tapfere Leute, wie es von dem Alterthume durch die Sirenen bedeutet werde; Salomo warne, vor der Stimme der Sängerin sich zu hüten, und das Herz nicht zu ihr zu wenden; sie bewege wohl das Gemüth, allein meistentheils zum Bösen, wie der Wein bethöre sie mit Süßigkeit. Es heiße wohl, Saul sey durch Davids Harfe von dem bösen Feinde erledigt worden, allein nach Meinung der Rabbinen sey dieses durch den Namen Gottes geschehen, der auf Davids Harfe geschrieben gewesen. Weder Adam habe im Stande der Unschuld gesungen, noch habe unser Heiland es gethan; auch sey die Musik nicht von dem Häuflein der Frommen ausgegangen, sondern von des gottlosen Cains Nachkommen, von Jubal, von dem die Geiger und Pfeifer herkamen.

Das ziemlich kühle Endurtheil verweis't auf den Unterschied des Mißbrauchs und des rechten Gebrauchs, welcher letzte ja durch göttliche Vorschrift angeordnet und geheiligt sey. — So die erste Hälfte des Jahrhunderts; die zweite bringt ein bitteres Schmähgedicht Salvator Rosa's über die damalige Entartung dieser Kunst, über die Habsucht, Schwelgerei, freche Zuchtlosigkeit der sie Übenden, die unsinnige Verschwendung, mit der ihre Gönner und Freunde unermeßliche Reichthümer und Ehrenbezeugungen auf Jene häuften und dadurch nur entnervende, entwürdigende, zu jeder sittlichen Erhebung zuletzt unfähig machende Sinnenlust erkauften. Spät erst, gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts, hat Mattheson in seinem „Mithridat gegen den Gift einer welschen Satyre: la Musica" sich als Vertheidiger der Kunst dagegen vernehmen lassen und seine Schrift Friedrich dem Großen zugeeignet „als allergnädigstem Gönner und besonders feinem Kenner der Musik." Es ist freilich nicht zu läugnen, daß der Dichter die bittersten, schärfsten, schnödesten Ausdrücke oft mit Vorliebe gewählt hat, daß nicht selten die Kunst selber von dem Schlage getroffen wird, der nur gegen ihre Entartung durch die Künstler gerichtet seyn sollte; allein die Richtigkeit dieser letzten Thatsache hat der verspätete Ehrenretter keineswegs siegreich widerlegt. Seine freie Übersetzung vergröbert um Vieles das angegriffene Gedicht, von seiner Art den Gegenbeweis gegen Vorwürfe zu führen, ist zuvor ein Beispiel gegeben, und wenn er in heftigem Unwillen den Namen des Angegriffenen durchweg in perditor spina verkehrt, so braucht er damit keine ritterliche Waffe gegen den längst Verstorbenen. Hat der große König — wie kaum zu erwarten ist — diesem ihm zugeeigneten Mithridat einen Blick gegönnt, so hat er ihn sicher bald wieder abgewendet.

Die Tonkunst ist nicht an den Raum gewiesen, sondern

an die Zeit; in ihren schnell verklingenden Bildern ist sie vergänglicher als die andern. Daraus folgt nicht (wie Mattheson meint), daß sie nur durch stete Neuheit der Erfindung eine schnell vorübergehende Dauer gewinnen könne; es deutet vielmehr auf das Bedürfniß einer Anstalt, die dem Trefflichsten jedes Zeitalters durch Wiederbelebung die Dauer bereite, welche es verdient.

XI.

Orlandus Lassus, und der Frohnleichnamsumgang zu München im Jahre 1584.

In der vorstehenden Vorlesung ist gesagt: ein Zeitgenosse des berühmten Orlandus Lassus schreibe dem Gesange dieses großen Meisters: „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist" dessen Töne den großen Frohnleichnamsumgang zu München eröffneten und begleiteten, in frommer Einfalt die Kraft zu, selbst den Aufruhr in der Natur zu bewältigen, die finstern Wolken zu verscheuchen, die manchesmahl schon dieser Feier Störung gedroht. Ausführlicheres darüber mitzutheilen bin ich von mancher Seite her angegangen worden, und da was ich davon beizubringen vermag, für die Zeit, und deren Art kirchliche Feste zu begehen, bezeichnend ist, so stelle ich es hier in einen besonderen Bericht zusammen, lieber als in eine Anmerkung zu der betreffenden Stelle, wo ich mich mehr zu beschränken haben würde.

Das Frohnleichnamsfest, die Feier der Brotverwandlung, seit der letzten Hälfte des 13ten Jahrhunderts angeordnet, als allgemeines Fest erst seit dem 14ten gefeiert, und auch da noch von Manchen wegen der Art seines festlichen Begehens angefochten, wurde von denen die ein Bedürfniß desselben empfanden, mit großem Eifer begangen, von Solchen namentlich, denen es im 16ten Jahrhunderte als ein geeignetes Mittel erschien jene Lehre von der Brotverwandlung und ihr zufolge von der Nothwendigkeit des Begehens der Abendmahlsfeier nur unter einer Gestalt, gegen die Ansicht der Reformatoren zur Geltung zu bringen, und sie in das Leben einzuführen; da mit der geweihten Hostie der ganze Christus, Fleisch und Blut, von den gläubigen Gliedern der Gemeine empfangen werde. Dazu gesellte sich eine Mannichfaltigkeit des Schaugepränges, vermittelst dessen es dem Volke in einer Fülle von Bildern die bedeutsamsten Momente der heiligen Geschichte lebhaft vergegenwärtigen, sie ihm einprägen, ihm dadurch lieb werden sollte. Zu seinen größesten Beförderern gehörten die Herzoge von Bayern, die vorzüglichsten Stützen der Gegenreformation, und seit der Mitte des Jahrhunderts wurde es zu München, namentlich in dem großen es bezeichnenden Umgange, mit vieler Pracht, bedeutendem Aufwande, und einem Reichthume von Vorstellungen aus der Geschichte des alten und neuen Bundes wie der Legende gefeiert, wodurch ähnliche Festlichkeiten an anderen Orten weit übertroffen wurden; ja selbst die geheimnißvollen Weissagungen der Schrift über die Zukunft des menschlichen Geschlechtes fanden dabei ihre bildliche Darstellung.

Wir besitzen noch in einer Handschrift der K. Büchersammlung zu München, welche den Zeitraum von 1580 bis 1589 umfaßt und Befehle und Anordnungen Herzog Wilhelms des Fünften von Bayern über die hohe Frohnleichnamsprocession enthält, die

vollständigsten Nachrichten über die Art diesen feierlichen Umgang zu begehen. Sie sind durch den herzoglichen Rath, Licentiaten Müller aufgesetzt, und durch die Anschaulichkeit des Aufgezeichneten, durch die das Ganze durchdringende Wärme des Eifers für dieses Fest, dessen Leitung ihm übertragen war, und seine innige, gläubige Überzeugung von dessen Gottgefälligkeit durchaus wohlthuend und anziehend, auch wo manche naive Äusserung unser Lächeln erregt. Ein großer Theil desselben ist in dem fünften Bande von Westenrieders Beiträgen abgedruckt, und ich kann mir nicht versagen, auch ausser demjenigen was den großen Meister betrifft, der die vornehmste Veranlassung dieses Berichts ist, auch Einiges die Festlichkeit Bezeichnende mitzutheilen, deren schönster Schmuck seine Kunst war.

Die einzelnen bei dem Umgange erscheinenden Darstellungen, oder Figuren wie sie genannt sind, wurden von den Innungen der Stadt München, und anderen derartigen Genossenschaften aufgestellt, und es läßt sich erwarten, daß diese in Angemessenheit und Pracht des ihnen Übertragenen mit einander wetteiferten. Dennoch hielt es der Eifer des obersten Leiters nicht für überflüssig ihnen darüber einige Fingerzeige zu geben. „Erstlich (heißt es in seiner Instruktion) persona Dei patris — denn auch die heilige Dreieinigkeit gehörte zu dem leibhaft Dargestellten — soll eine lange, gerade, starkhe, wolformirte person sein, welche einen zimlichen langen, dickhen graben part (grauen Bart) und unter dem angesicht reslete (rosige) farb hat, und nit gelb, kupferfarb oder pfinnig aussicht, sonder glatt under dem angesicht sey; fast einer solchen gestalt wie der alt herr Doktor Sirt seeligen aufgesechen, oder wie der Inderstorfer wierth ein gestallt hat ꝛc.“ Von den jüdischen Priestern dagegen lautet die Vorschrift: „die hohen priester, als Melchisedech, Aron, Annas, Caiphas und dergleichen sollen etlich gar dickhe lange grabe pärt

etliche aber gar kurze Knöblpärtl und zwey kleine Zipflen am Khinpacken und feiste aufblasene angesichter haben, und sonst auch am leib gar feist sein und große Beuch haben, do Sy es aber nit, etwa Kiß einschieben" (sich mit Kissen ausstopfen) 2c. Da nun auch Vorgänge die aus einzelnen Handlungen bestanden bei dem Umgange mit vorgestellt wurden, so schien es nothwendig, auch darüber einige Anweisungen zu geben. So heißt es unter Anderm: „der Jonas Prophet (als Vorbild aufgeführt der dreitägigen Grabesruhe des Erlösers und seiner Auferstehung) muß ein zimblich klaine ringe person oder Jüngling sein, und einen gemachten part und har haben, und solches darumb, damit er von dem großen Schif oder Nave desto leichter und mit weniger gefahr dem Walvisch möge in den rachen geworfen, und desto belder hinder sich in des Walvisch bauch oder magen möge gezogen werden, darzu man nun ein kekhen gewanten (kecken, gewandten) pueben brauchen, und Jme einen guldin verehren muß 2c." — Daß sechzehn verschiedene Marien bei der Feierlichkeit erscheinen, wird nicht befremden, wenn man sich der drei Rosenkränze der heiligen Jungfrau, des weißen, freudenreichen, des rothen, schmerzlichen, des goldfarbenen, glorwürdigen erinnert, und daß diesen zufolge Maria in ihren 5 Freuden, Schmerzen und Glorien darzustellen war, neben ihrer Erscheinung als Himmelskönigin. Hier nimmt unser Ordner Gelegenheit den schmerzenreichen Marien eine Haltung vorzuschreiben, wodurch sie die Andacht der Theilnehmenden und Zuschauenden erwecken würden. „Die 12te Maria (sagt er) welche bei den webern ist, so die ausführung Christi haben, die soll gar traurig hervür gen, den Kopf henkhen, die Hendt oder arm Kreutzweiß vber die Brust heben, vnd in der einen Handt auch ein weiß unaußgenets fazinetl haben (ein unausgenähtes Schnupftuch) zu Zeitten die hendt und finger ineinander schliessen, die augen

abtrickhnen, und, do Sy so große andacht haben khann, auch zu zeiten recht wainen, do Sy aber nit wainen khan, aufs wenigist die augen ein wenig reiben, oder mit einer pomeranzen schell Sprizen, das Sy sech als ob Sy wainte auch zu zeiten gen Himel auffsechen, thuet sys aus einem rechten eifer und andacht, so wirdt Sy Zweivels one desto mer glickh und hail haben." Wird nun hier den andächtigen Theilnehmern an der Feier die Verheißung göttlichen Segens ertheilt, so mehr noch in dem Folgenden, wo der Schreiber auch seinem Unwillen über die Gegner dieses Umganges Raum giebt, deren damals selbst unter den Geistlichen viele waren. „Die dreizehnte Maria (fährt er fort) welche auch bei den webern ist, und unter dem Kreuz steen muß, die soll sich gar khläglich geperden, die hendt auch zusamen schlagen, und die finger zusamen schliessen, ein unaußgenets fazinetl in der handt halten, recht wainen, Iren Sun am Kreuz etlich mal bitterlich ansehen, die hendt Creizweis an die prust heben, zu Zeiten den Kopf kleglich niederhenkhen, doch als mit einer Junkfreilichen Beschaidenheit, wie es dann die heurige Maria mit grossem lob vnd rumb allermeinglich aus grosser andacht dermassen gethan, das Sich yedermann darob verwundert, vnd meniglich gesagt, diß Mensch wirt glikh haben, diß Mensch ziert die procession nit wenig, zu solchen sachen khunten die Prediger gleich am feyrtag davor (Trinitatis) nit wenig thun, wenn Sy Jr Predig halb oder mit ein viertl mit solchen vermanungen und bewegungen der personen zu grosser Andacht zubrächten und solches praemeditate mit Vleis theten, wie man Inens dan ernstlich allemal bevilcht (befiehlt), Seind aber etlich solchen ansechlichen Ceremonien nicht gewogen, das Sis lieber Hinderten als Befürderten, welches man, do vonneten (von Nöthen) in specie darthun khunde." Neben allem diesem fehlt es auch nicht an solchen Anweisungen wodurch

Kosten erspart, eine gehörige Vorbereitung des Darzustellenden gesichert, und namentlich die mit bedeutendem Aufwande hergestellten Kleidungen geschont werden sollen. So wird Denen welche die Engel vorstellen empfohlen, sie „sollen die Morgensuppen zuvor und ehe sie klaid sein, einnemen. Es soll auch ein Direktor denen personen, darbey sy sich anlegen, mit ernst bevelchen, das dise Knaben Jr morgen Suppen zuvor vnd ehe sie khlaid werden einnemen, unndt die hendt vleissig waschen, damit Sy die schönen Engels-Klaider nit besudeln ꝛc. Es soll Inen auch eingepunden werden, daß Sy auf der gassen nit durch alle Kotlachen, und wo es naß ist, lauffen“ ꝛc.

Neben der geistlichen Tonkunst, zu der wir nach dieser Abschweifung zurückkehren, gaben die mannichfaltigen Vorstellungen aus älteren Zeiten welche vorkamen auch Gelegenheit, eine ihnen angemessene Musik zu ersinnen für ihre Begleitung. Empfohlen wird für Alttestamentliches, daß man „die Tamborin, pfeiffen, Dulein (Dulcianen?) driangl, geigl, päukhl, lautten, Quitern vnd Zittern oder Pusaunen wiederumb wie es bei Herzog Albrecht Hochseligen gedechtnus Zeiten in gebrauch gewesen anrichten mecht, das were convenientissima und antiqua Musica Hebraeorum, und reümet sich zu der Balbierer zunfft besser alls khain andre.“ Und ferner: „So were wol darauff zu denkhen, wie ein seltzame hebreische Musica oder gesang bey der Mezger auf der oberen pankh Zunfft, die das güldin Kalb haben, zuezerichten mecht werden; do mans an den Personen haben kundt, die umb das Kalb danzten, und was sengen, wie dann Sign. Vileno*) allberait ein solches wol componirtes, hebreische Gesang hat, ob es etwa zuvor durch Schueler pueben mecht aussen gelernet, vnd offt probiert werden, dorunter etwa ein

*) Vileno Cornezano, unter den Instrumentisten der herzoglichen Capelle genannt.

perfecter **Musicus** sein mecht, welcher die andern regierte und abrichtet, auch Sy ein sorg auf Inen haben müssen. — So wer auch guet, das man einen Harpfenisten haben mecht, welcher des König David person presentirte, und vor der arche auff der Harpfen schlueg, und zu zeiten gleichsan davor herdanzte oder sprenge, welches der Salzsteßl figur nit ein khleine zier geben würde. —

Der Theil welcher Orlandus Lassus betrifft, weniger Anordnung als Erzählung, ist überschrieben:

„Mit Herrn **Orlando di Lasso** zu handeln, Item was sich a° 84 mit dem Wetter zugetragen"

und stehe nur hier zum Schlusse in wörtlicher Mittheilung.

Ir frstl. Durchlaucht Capellmeister **Orlando di Lasso** — ohne das schon weiß, wie er sich in allen verhalten, und alsbalt man von der Kirchen ausget, und er mit seiner **Cantorei** gleich schier zu den fürstl. Personen khombt, die **Muteten**: **Gustate & videte quam suavis sit Dominus** zu singen anfangen soll, druf dann gemainlichen durch den Segen Gottes die Sonnen anhebt Hell zu scheinen, welches etlich mal augenscheinlich gemerkht und gesehen worden, wie dann einmahl a° 84 wie der Bischoff von Aichstett allhie gewesen, und war bey S. Peter ausgangen, Ist gleich im anzug zu Morgen umb 4 Uhr ein geling (jähling) Wetter entstanden, donnert und geheinlezt (geblitzt) und zwei Wetter zusamen gangen, auch dermassen zu regnen angefangen, das alle personen der figuren eilents in die Häuser und Kirchen untersteen und der Klaider verschonen müssen, Ist also yedermann der meinung gewesen, man werde von den Ungewiters wegen den Umbgang bis auf einen andern schönen Tag einstellen. Als haben die Fürsten personen etlichmahl auf S. Peters Thurm sehen lassen, wie sich das wetter anlasse, ob demselben zu vertrauen oder nit, aber alzeit durch die Thurmer herab ent-

boten worden, dem wetter sey khaines wegs zu vertraun, Es gehen wider auf der andern seitten zwey neue schwarze gewilkh und wetter auff, Also seyen die Fürstenpersonen lang im Zweifel gestanden, ob man ausgeen soll oder nit, nun haben Ir fürstl. Durchl. mich zum Stuel in der Kirchen hinzu gefordert und angefragt, was ich vermain das zethun sey, darauf ich undertheinigst geantwort, es würde, do es regnen sollte, grossen merklichen schaden bringen, aber dieweil der, welcher das wetter machen und aufhalten khönde selbst mitgetragen, und Ime als dem allmechtigen Gott dise ehr geschehe, So vermainte Ich es wer demselben billich zu vertrauen, gefiel Ime dise andacht und Ererzeigung so würde er den regen schon aufhalten, wo nit, So würde er auch ein andermal regnen lassen, Ich mainte, man soll vort geen. Dorauff Ir fürstl. Durchl. genedigst geantwordt, Sy wollens Gott in seinen göttlichen willen heimstellen, und demselben billich vertrauen, Ich soll nur anziehen lassen, wie Ich nun mit meinen Mitcommissarien yederman in die ordnung angestellt, hat es anders nit gesehen, als wölle es alle augenplickh einen grossen plazregen thun, und etlichemal angehebt zu drepflen, Nun, wie alle ding in ordnung gewesen, bin ich wiederumb zu Ir Durchl. geritten, in die Kirchen hinein gangen, und Ir fürstl. Durchl. gehorsamist vermelt alle sachen seyen schon in gutter ordnung, Ir fürstl. Durchl. sollen nur in Gottes Namen das hochwirdige Sacrament lassen bis zu der Kirchtir anziehen, und bis die Clerisey mit Iren Kreuzen vnd fanen auch die Bruederschaften füriber geen, allda verharren lassen, welches alda der ganzen Clerisey anzug vertziehen sehen, welche zeyt alweil der Himel gar Schwarz und trieb gewesen, und wie gleich das hochwirdig Sacrament durch die Kirchthir heraus tragen wiert, und Herr Orlandt das gesang Gustate & videte anhebt, so hebt die Sonnen dermassen an S. Petersthurn an zu scheinen,

das Ich vor lautter freiden aus der ordnung tritt, um zu Ir fürstl. Durchl. hinzugen, und zaig derselben wie die Sonnen an die thürm schaint, und sag mit disen worten zu Ir fürstl. Durchl. Gustate et videte quam suavis sit Dominus timentibus eum, & confidentibus ei welches Ir fürstl. Durchl. mit freuden angehert, auch mir darauf genedigst geantwort, freilich, freilich. Ist auch also die ganze procession mit schöner Sonnen und doch einem feinen küelen lufftlen gar glickhlich vnd schön außgangen, und umb die ganze Statt herum, auch wiederumb meniglich one schaden zu hauß khomen, alsbalt aber die procession firiber gewesen hat sich ein solcher iamerlicher plazreng erhebt, als der mit schapfen guß also das man vermaint es well ein wolkhenbruch khomen, daraus die allmegtigkheit Gottes und die wahre presents des zarten Fronleichnams Jesu Christi und das dise schuldige ererzeigung und aller personen einhellige andacht Gott dem allmechtigen wolgefellig gewesen, leichtlich hat khöndten abgenommen und verstanden werden mögen, welches nit allein damals, sonder auch etlich mal unterschiedlicher weiß, sonderlich aber Heur auch genugsam hat khöndten gemerkht werden, dann man heur augenscheinlich gesehen, das der ganze Himel auf etlichen vnd vil meil wegs mit regen umbzogen gewesen, auch ausser der Statt überall greulich geregnet aber durch den Seegen Gottes und fromer leüt treuherzigen gebett, solcher regen miraculose durch einen sanfften windt Ist aufgehalten und letzlich gar verjagt, also das sich yedermeniglich von hertzen darüber verwundert, und es fir ein miraculum und sonder gnad Gottes gehalten worden, wie dann auch unangeseen das es am anziechen ziemblich getrepflt, und einen zimlichen grossen windt gehabt, also das es alle alter und teppich fanen und andere sachen fast durcheinander gewet, weder an Klaidern oder ainigen andern sachen khain schaden: Sonder do etwas genezt worden

mer aus Unfleiß der Personen die Jnen nit aufgehebt geschehen, und ist also etlich mal auch Jnn werender procession observiert worden, wann der Herr Orland und die frstl. Cantorei diß gesang Gustate et videte zu singen angefangen, das allemal die Sunnen mer und schöner alls zuvor geschinen, welches die Fürsten personen selbst gemerkht, und etlich mahl einen Camerdiener oder Laggey zu mir geschickt, und sagen lassen, Jch soll aufs Gustate et videte merkhen und den Himel ansehen, welches Jch auch hierinnen billich Gott und der ansechlichen procession zu lob, und dem herrlichen wol componierten lieblichen gesang zu Eren melden wollen.

XII.

Alceste, 1674, 1726, 1769, 1776, von Lulli, Händel und Gluck.

Jn einer vor zwei Jahren gedruckten Abhandlung habe ich dem von Gluck umgeschaffenen musikalischen Drama nachgerühmt: sey es auch ein ganz Anderes als sein frühestes Vorbild, die nach alten Berichten durch Gesang, Saiten- und Flötenspiel geschmückte Tragödie der Alten, so erscheine es doch als gesunder, frischer Schößling jener alten, triebkräftigen Wurzel. Die tiefe Bewegung des Gemüthes, ja, gewaltige Leidenschaftlichkeit die es vor dem Hörer entfalte, sey stets von der edelsten, reinsten Schönheit durchgeistet, an welcher der innere Mensch sich reinige und erhebe, sie wecke die Erinnerung an die herr-

lichsten Schöpfungen griechischer Plastik. Ein Anderes aber sey dieses Drama, auch bei so nahem, inneren Zusammenhange; denn es habe Leben und Gestalt gewonnen durch die selbständig gewordene Kunst der Töne, die zuvor nur Dienerin der Poesie gewesen, auch in dieser letzten habe es sich umgestalten müssen, als Erzeugniß der Neuzeit, der so manche Anschauung des alten Heidenthums durch reineren Glauben und mildere Sitte herbe und widerstrebend geworden. Hieraus folgt, daß wenn Gluck auch seine Aufgaben zunächst aus der antiken Heroenwelt entlehnte, die alte Fabel doch selten ohne größere oder mindere Umschaffung bleiben durfte, wenn sie in ihrer herben Ursprünglichkeit das Gefühl seiner Mitlebenden verletzt hätte, ihrer Anschauungsweise zu fremd gewesen wäre.

Alceste, eine der herrlichsten Schöpfungen Glucks, giebt in dessen beiden Bearbeitungen derselben, für Wiens italienische Oper und die musikalische Bühne zu Paris, mir Gelegenheit auf alles dieses näher einzugehen; damit verbinde ich die Betrachtung zweier älteren Werke gleichen Gegenstandes, doch grundverschiedener Behandlung des Stoffes. Das Verhältniß des edlen Meisters zu seiner Vorzeit, sein eigenthümliches Verdienst wird dadurch in helleres Licht treten, wenn wir ihn zweien der ausgezeichnetsten Tonschöpfer unter seinen näheren und entfernteren Vorgängern, Johann Baptist Lulli und Georg Friedrich Händel, gegenüber stellen.

Calzabigi, Dichter der älteren Alceste Glucks, welche 1769 zum ersten Male Wiens Opernbühne betrat, leitet seine Dichtung ein durch folgende kurze Inhaltsanzeige: „Admet, König zu Pherä in Thessalien, Gemahl der Alceste, ging dem letzten Todeskampfe entgegen. Apollo, der bei ihm Zuflucht gefunden hatte während er aus dem Himmel verbannt gewesen, erlangte von den Schicksalsgöttinnen, daß er nicht sterben werde,

wenn sich jemand finde, der in den Tod für ihn gehe. Alceste stellte sich für ihn, und erlitt den Tod; allein Admets Freund, Herkules, eben damals nach Pherä gekommen, entriß Alceste dem Hades, und gab sie ihrem Gatten wieder. Dieses ist der Inhalt der berühmten Tragödie des Euripides, die den Namen Alceste führt. Statt des Herkules habe ich jedoch den Apollo eingeführt, der aus Dankbarkeit für die während seiner Verbannung von Admet erfahrnen Wohlthaten dieses Wunder wirkt." So läßt denn der Dichter den Gott — denn bei ihm ist von den Schicksalsgöttinnen nicht die Rede, Apollo hat den Ausspruch selbständig gethan — indem er dem traurig Verwais'ten die für ihn dahingegangene Gattin lebend wieder zuführt, am Schlusse sagen: „Admet, auch im Himmel hat dein Leiden Mitgefühl erweckt. Das großmüthige Gelübde deiner treuen Gattin hat den Göttern wohlgefallen. Zwei so zärtliche Liebende sind eines besseren Schicksals würdig. Hast du auf der Erde mich einst gastlich aufgenommen, so wird der größeste Lohn dir zu Theil, den ein Sterblicher von der Götter Gunst zu hoffen vermag: ich gebe Alceste dir zurück." Das Geschehene erscheint also hier als eine beiden Gatten auferlegte, von ihnen würdig bestandene Prüfung, ihre erneute Vereinigung ist der Lohn dafür. Der mit so großer Feierlichkeit verkündete Orakelspruch Apollo's ist erfüllt. Alceste hat das Opfer wirklich gebracht, die Mehrdeutigkeit solcher Weissagungen, hier von dem Gotte selber gelös't, steht dem glücklichen Ausgange nicht entgegen, der den modernen Sinn vollkommen befriedigt.

Als sieben Jahre später Gluck (1776) seine durch ihn und Guillard ganz umgearbeitete Alceste auf die Pariser Königl. Bühne vor Ludwig XVIten und Marie Antoinette brachte, hatte er dem Euripides näher zu kommen gehofft, wenn er den Herkules wieder aufführe. Dieser erscheint als Alceste eben den

heiligen Hain der Todesgötter zu betreten gegangen ist, um das Opfer zu vollziehen. Des Geschehenen vollkommen unkundig hofft er, nach langen Mühen, welche der Juno Unversöhnlichkeit ihm bereitet hat, endlich im Arme der Freundschaft auszuruhen, allein es ist ihm nicht beschieden, sein harrt eine neue Arbeit. Was sich begeben hat, wird ihm kund, und sein Entschluß steht fest, der Unterwelt zum Trotz will er Alceste ihr entreißen. Er betritt den heiligen Hain als Admet und Alceste eben noch mit einander streiten, wer von ihnen den Todesgöttern zu Theil werden soll. Diese weichen erschreckt zurück vor seinem Drohen, vor dem Schwingen seiner furchtbaren Waffe, und lassen ihre Beute dahinten. Dann erst erscheint Apollo, die That rühmend, dem Herkules die Unsterblichkeit, die Aufnahme unter die Götter als Lohn verheißend; er giebt die Gatten einander zurück, er fordert das Volk auf „das sich seinen Herrschern so treu erwiesen habe, an ihrem Glücke, dem Gegenstande aller seiner Wünsche, mit verdoppelter Liebe, mit erhöhtem Eifer Theil zu nehmen;" jenes Volk, aus dem nicht ein Einziger sich hatte entschließen können, das eigene Leben für seinen König zu opfern, das mit Grauen aus dem Tempel geflohen war, da es Apollo's Ausspruch vernommen hatte! Ich will nicht bei dem eigenthümlichen Eindrucke verweilen, den diese Worte jetzt auf uns machen, wenn wir uns erinnern, wie wenige Jahre später das damals zuschauende Volk, vor dem der Dichter sie durch den Gott sprechen ließ, jenes Volk, dem das Bild treuster Hingebung gezeigt worden war, mit seinen Herrschern verfuhr. Nur dabei will ich stehen bleiben, daß Gluck dem alten Tragiker näher gekommen zu seyn wähnte, wenn er Alceste durch Herkules dem Orkus entreißen ließ, ehe sie noch das Opfer für den Gatten vollzogen hatte, und dem kann ich nicht übereinstimmen.

So manchen wesentlichen Vorzug die erneute Alceste vor

der älteren hat: das ausgeführtere Bild des Kampfes der Gattin und Mutter mit Allem was sie in das Leben zurückdrängen, darin festhalten will, wodurch ihr endlicher Entschluß der Todesweihe um so erhebender wirkt; die reichere Darstellung der Freude des Volkes über den genesenen Herrscher, dessen aufopfernden Retter noch Niemand kennt; die bei dem Wiedersehen beider Gatten mehr als in der früheren Arbeit erquickend hervortretende Blüte zarter Neigung, welche die drohend mahnende Stunde der Trennung uns vergessen läßt — Vorzüge, gegen die man die volltönendere Sprache des älteren Drama, durch welche manche Melodie, wenn auch in dem späteren nach ihren wesentlichen Zügen wiederkehrend, sich doch anmuthiger gestaltet, wohl dahingeben kann — so ist die Lösung des Ganzen in jener doch befriedigender. Dort ist dem Göttersprüche Genüge geschehen, Alceste hat sich den Todesgöttern wirklich dahingegeben und das Opfer vollzogen, die siegreich bestandene Prüfung erheischt ihren Lohn. Die neuere Arbeit läßt das in der Tempelscene, einer meisterhaften Schöpfung Glucks, mit so ernster, erhabener Feierlichkeit verkündete Orakel von einem abentheuernden Recken Lügen strafen, seine Erfüllung durch rohe Gewalt verhindern, dem Orkus seine Beute entreißen, ehe sie ihm wirklich zu Theil geworden war; und nun muß zuletzt, um die Ehre des Gottes zu retten, dieser noch hinzukommen, einer That seinen Beifall zu geben, für die er keines solchen Werkzeuges bedurfte und die, wie das Ganze hier gefaßt worden, als frevelhafte Auflehnung gegen den Willen der Götter erscheint. Die Einführung des Herkules, um dem Inhalte der alten Heldenfabel näher zu kommen, kann für sich genommen weder ihrer Bedeutung für den modernen Zuschauer, noch seinem Gefühle genügen, sie darf nicht als ein Fortschritt betrachtet werden.

Wie anders bei dem griechischen Dichter, dessen ganzes

Bild in sich zusammenhängend ist, wenn es auch in seiner ursprünglichen, alterthümlichen Herbheit dem Pariser Publikum von **1776** nicht entgegenzubringen war!

Apollo, von seinem Vater Zeus zuvor aus dem Olymp verbannt, weil er die Cyklopen erschlagen, die Schmiede des Donnerkeiles, womit jener seinen Sohn Asklepios tödlich getroffen, den kundigen Arzt, der den Todesgöttern so manche Beute entrissen hatte, war damals dem Admet Rinderhirt geworden, „ein frommer Knecht dem frommen Gebieter,“ dessen Gastlichkeit er seitdem in lebendigem Gedächtnisse trägt. Die Schicksalsgöttinnen haben nun auf einen gewissen Tag dem Admet das Todesloos bestimmt; auf Apollo's Bitte willigen sie ein, daß er das Leben behalte, wenn ein Anderer für ihn eintrete. Vergebens forscht Admet nach Einem, der für ihn in den Tod gehen wolle, auch seine hochbetagten Eltern weigern sich dessen, nur Alceste, die treue Gattin, gelobt für ihn zu sterben. Daß er, darum wissend, das Opfer angenommen habe, leidet keinen Zweifel. Der Eingang der Tragödie, die herben Vorwürfe, mit denen er später seinen Vater, den greisen Pheres überhäuft, dessen Erwiederung, lassen es klar hervorgehen. Nun ist aber der verhängnißvolle Tag gekommen, und da erst wird Admet inne, daß er sein höchstes Gut im Leben für das nackte Daseyn hinzugeben gewilligt hat. Alcestens Abschied von ihrem Hause, dem Schauplatze ihres frommen Daseyns und Wirkens, wovon eine Sklavin uns erzählt, ihr Scheiden von ihrem Gatten und ihren Kindern, das der Dichter uns unmittelbar vor die Augen bringt, ist hoch tragisch und ergreifend. Nun hat sie das Opfer vollbracht, sie ist dahingeschieden, Admet ordnet ihre Bestattung, da erscheint sein alter Gastfreund, Herakles, und spricht seine gastliche Aufnahme an; er ist auf der Wanderung begriffen, um auf Eurystheus' Befehl die feuerschnaubenden,

menschenfressenden Rosse des Thrakerkönigs Diomedes zu rauben. Wohl findet er sich eingetreten in ein Haus der Trauer, allein Admet, der die Pflicht des Gastfreundes nicht verletzen will, verbirgt ihm das Geschehene und macht ihn glauben, eine Fremde sey unter seinem Dache dahingeschieden. So richtet sich der abentheuernde Wanderer ganz bequem ein in der abgesonderten Fremdenwohnung, schmaus't und trinkt, bekränzt sich, jubelt, zu großem Verdrusse eines Dieners, der sich darüber entrüstet, daß ein Fremdling in dem Hause der Trauer so rücksichtslos lärmen könne. Von diesem erfragt endlich Herakles, daß Admets Gattin die Gestorbene sey. Da entschließt er sich, die eben Bestattete dem Freunde wiederzugewinnen, der auch während so tiefen Leides ihn aufgenommen, der Pflicht des Gastfreundes genügt habe. Den Thanatos, den Unhold Tod, will er belauschen, wenn er nächtlich von dem Blute des Todtenopfers am Grabmahle trinkt, ihn in seine Arme pressen, ihm die Herausgabe seiner Beute abzwingen, ja, bis in den Hades will er dringen, wenn er jenen nicht findet. So kommt er nach gelungener That mit der tiefverschleierten Alceste zurück, die er dem Freunde als eine fremde Jungfrau darstellt, und um deren Aufnahme bittet. Dieser weigert sich lange, bis er die Gattin erkennt und mit dem Scherze des Helden zugleich seine Freundesthat. Alceste aber bleibt schweigend, erst wenn das Todtenopfer von ihrem Haupte genommen ist, darf sie wieder reden. — Hier ist nicht die Liebe der Gatten das Verherrlichte, sondern die Gastfreundschaft, die auch bei dem bittersten Verluste sich nicht verleugnet; den Schicksalsgöttinnen aber ist gehorcht, Alceste hat ihr Gelübde gelös't, sich willig geopfert. Nicht gegen jene also ist gefrevelt, das Opfer nicht gestört, nur dem Scheusal, dessen Beute die Gestorbene geworden war, ist sie wieder abgerungen. Freilich, die Einwilligung Admets in das Opfer,

sein Hadern mit dem Vater, daß nicht er die wenigen, noch zu hoffenden Tage für den Sohn hingegeben habe, und so Alcestens Mörder geworden sey, ist unserem Gefühle widerstrebend, die alles Andere überwiegende Heiligkeit der Gastfreundschaft ist ihm fremd und mit einem bluttrinkenden, durch Herkules überwundenen Unholde kann es sich nicht befreunden; niemand würde an den Meister und durch ihn an seinen Dichter die Forderung stellen mögen, alles dieses zu erneuern, zumahl es hier nicht um die baare Zurückbringung des Alterthums sich handelt, sondern um eine neue, dem Sinne der Gegenwart gemäße Schöpfung. Allein diese Aufgabe läßt den Herkules nicht zu in der erneuerten Alceste, und eben daher mag es kommen, daß bei allen Schönheiten im Einzelnen ihr dritter Act kalt läßt, weil er schon Dagewesenes wiederholt und mit Früherem in Widerspruch steht.

Ich habe mich begnügen dürfen, nur im Allgemeinen an die Lichtpunkte des Gluck'schen Meisterwerks zu erinnern, denn eines Weiteren wird es für Diejenigen nicht bedürfen, denen es in unsern Tagen, wenn auch selten nur, dargebracht worden ist. Etwas mehr werde ich über die Werke seiner Vorgänger mich zu verbreiten haben, die nur Wenigen bekannt seyn möchten. Daß Einer von ihnen, so glänzend sie in ihrer Zeit dastehen, so gewichtigen Einfluß sie auf ihre Dichter übten, mehr als Gluck im Sinne des Alterthums geschaffen habe, werden wir kaum erwarten, am wenigsten von Lulli in seiner Alceste, wenn wir des Verhältnisses der gesprochenen Tragödie seiner Zeit zu der griechischen gedenken, wie es zumahl in seines Zeitgenossen Racine Andromache, Iphigenia in Aulis, Phädra, im Vergleich gegen die gleichgenannten des Euripides anschaulich hervortritt. Oder sollte die freiere Bewegung, die man dem gesungenen Drama einräumte, seine Entbindung von den stren-

gen, angeblich aristotelischen Regeln, in die man die damalige Tragödie zwängte, vielleicht günstig auf die Behandlung des Gegenstandes gewirkt haben? Keinesweges! Die völlige Umschmelzung des antiken Stoffes, nicht sowohl aus veränderten sittlichen Anforderungen, als aus Gelüsten der Zeit, hat alle Verhältnisse, alle Motive verändert, die Hauptsache ganz in den Hintergrund gerückt; man hat die alte Fabel nur ausgebeutet, um ihr Veranlassung für ein Prunkbild abzugewinnen. In Lulli's Alceste ist diese dem Admet noch nicht vermählt, ihre Vermählung soll eben erst gefeiert werden. Herkules — hier der Alcide genannt — ist gegenwärtig, allein er will von dannen eilen, er liebte früher Alcesten, sie hat Admet den Vorzug gegeben, er will sie nicht in den Armen eines Andern sehen. Ein zweiter Liebhaber Alcestens, Lykomedes, weiß unter vorgeblicher Theilnahme an den Hochzeitspielen sich einzuschleichen und entführt Alceste durch List. Admet, mit dem Alciden verbündet, eilt, sie zu befreien, bei dieser Gelegenheit wird er tödlich verwundet und Apollo thut den Ausspruch, er könne nur gerettet werden, wenn ein Anderer für ihn sich opfere. Vergebens wird Pheres, sein Vater, darum angegangen, er lehnt es ab, in der Voraussetzung, nur seine, des Greises, noch zu hoffenden Jahre würde sein Opfer der Lebensdauer seines Sohnes hinzufügen; er sagt: „Ich habe nur noch einen Rest von Leben, für Admet ist es Nichts, für mich ist es Viel!"*) Eben so sperrt sich dagegen Cephise, ein Hoffräulein der Alceste wie es scheint. „Kann man (ruft sie aus) auf das Leben verzichten, wenn man erst funfzehn Jahre gelebt hat?**) Was sie unter Leben versteht,

*) Je n'ai plus qu'un reste de vie,
Ce n'est rien pour Admette, et c'est beaucoup pour moi.

**) Mais peut on renoncer à vivre
Quand on n'a vécu que quinze ans?

werden wir später aus ihrem Munde vernehmen. Alceste, die treue Braut, vollzieht das Opfer; mit hohen Ehren wird sie von den Herrschern der Unterwelt empfangen, Admet genes't, allein nur zum Leide für die zu früh Hingeschiedene. Nun erscheint der Alcide wieder, er verspricht dem Admet, Alceste aus dem Tartarus zurückzuführen, wenn er, ihr Bräutigam, die von ihm früher Geliebte ihm abtreten wolle. Admet willigt ein ohne großen Kampf, es genügt ihm, die Braut nur lebend zu wissen. Der Alcide dringt nun gewaltsam ein in die Unterwelt, bis er den Herrschern derselben gegenübersteht, diesen gewinnt er ihre Beute wieder ab durch die bloße Versicherung seiner Liebe zu Alcesten, deren Allmacht sie sich beugen. Mit der Befreiten kehrt er zurück zu Admet, und mahnt ihn an die Erfüllung seines Versprechens. Dieser ist dazu bereit, so hart ihm eine solche Entsagung dünkt; Alceste gesteht, mit ihrem Leben habe sie auch die Liebe zu Admet zurückempfangen, doch müsse ein großes Herz auch die glücklichste Neigung der Pflicht zum Opfer bringen. Admet stimmt ein, und dadurch wird der Alcide endlich bezwungen, er sagt: nicht deshalb habe ich so viele Tyrannen bezwungen, um selber ihnen zu gleichen; der Sieg über meine Liebe wird meinen Heldenthaten erst die rechte Krone gewähren. So giebt er Alceste dem Bräutigam zurück, und das Ganze endet zu allgemeiner Zufriedenheit. Ernst wie es ist, so grenzen manche Scenen doch nahe an die komische Oper. Cephise wird von zwei Liebhabern umworben, dem leichtsinnig heiteren Lychas, dem eifersüchtigen Straton, mit welchen Beiden sie kokettirt. Endlich, von ihnen gedrängt eine Wahl zwischen Beiden zu treffen, singt sie die Dringenden an: ich habe nicht zu wählen; von Liebe und Gefallen laßt uns reden, und stets in Frieden bleiben. Die Ehe zerstört die Zärtlichkeit, sie beraubt die Liebe ihrer Reize; wollt ihr, Liebende, ohne Aufhören lie-

ben, so vermählt euch nimmer.*) Charon der Fährmann der Unterwelt, wird auch als eine Art lustiger Person aufgeführt. Vor seinem Nachen stehend hält er den herandrängenden Schatten seine Hand hin, und heißt sie eintreten sobald sie das Fährgeld hineingelegt haben. Einen Schatten, der nichts zu geben hat, heißt er sich packen; auf dessen Einrede daß ein Schatten so wenig Platz einnehme, herrscht er ihm zu: bezahle, oder gehe deines Weges. Der Schatten legt sich nun auf Klagen und Bitten, erhält aber die Antwort: Schreie so viel du willst, „Nichts umsonst" gilt aller Orten als Gesetz. Leere Hände sind ungelegen, im Leben zu bezahlen ist nicht genug, auch über das Grab hinaus muß bezahlt werden. — Weniger dieses gemischte Wesen als die Umwandlung aller Verhältnisse läßt ein Hochtragisches, Ergreifendes, nirgend aufkommen. Dadurch daß Admet und Alceste nur Verlobte geworden sind, ist der Abschied der Mutter von ihren Kindern hier unmöglich gemacht; Herkules wird allein durch einen selbsüchtigen Beweggrund zu seiner That getrieben, von reiner Freundesliebe, von Vergeltung heilig gehaltener Gastfreundschaft ist nicht die Rede. Sein keckes Abentheuer wagt er nur für sich selber, und gewinnt es den Göttern der Unterwelt gegenüber doch nur durch die Versicherung seiner Liebe zu Alcesten; diese, nur kurz zuvor wegen ihres Opfers für ihren Verlobten hochgepriesen, wird nicht einmal gefragt, ob sie eine solche Liebe theilen könne. Seine großmü-

*) Je n'ai point de choix à faire,
Parlons d'aimer et de plaire
Et vivons toujours en paix.
L'Hymen détruit la tendresse,
Il rend l'amour sans attraits;
Voulez vous aimer sans cesse
Amants, n'épousez jamais.

thigen Reden am Schlusse als der Preis seiner Unternehmung, die Liebe Alcestens, ihm entgeht, die er nicht zu ertrotzen vermag, sind eben nur ein Nothbehelf um mit Ehren aus der Sache zu kommen. Das Ganze der Fabel nahm die Gestalt an, die es an dem leichtsinnigen, genußsüchtigen, den Herrscher knechtisch vergötternden Hofe Ludwigs des XIVten gewinnen mußte. Das Opfer der Gattin für den Gatten erschien der, die Heiligkeit der Ehe verspottenden Zeit unglaublich, nur eine liebende Braut vermochte es zu vollziehen; zu einer kühnen That konnte den Helden nur die Hoffnung begeistern, die Geliebte dadurch zu erringen; der großmüthige auf den Preis derselben verzichtende Sieger sollte zugleich ein Bild des großen Herrschers darstellen, jenes Edelgesinnten, der nach seinen Trophäen der staunenden Welt die Friedenspalme zu bieten pflege, den Lulli herkömmlich in dem Vorspiele jedes neuen musikalischen Drama durch alle Götter des Olymps oder sinnbildliche Personen wegen dergleichen Großthaten preisend ansingen ließ, während doch in eben dem Jahre, wo jener Meister seine Alceste ihm vorführte (1674), der mit gehässiger Grausamkeit von ihm geführte ungerechte Krieg gegen die Niederlande und Deutschland, die rauchenden Brandstätten der schmählich verwüsteten Pfalz, das Blut der schonungslos dort Hingemetzelten die schwersten Anklagen gegen ihn erhoben, sein ernüchtertes, wahrer Liebe unfähiges Gemüth aber zwischen der Neigung zu der Montespan, seiner Buhlerin, und der verschmitzten Maintenon schwankte, welche endlich die Herrschaft über ihn gewann, ihn zu nicht minder grausamer Frömmelei verleitend.

Daß die völlige Umschmelzung des antiken Stoffes, wie ich zuvor behauptete, durch Rücksichten und Gelüste der Zeit veranlaßt worden, wird nach dem Gesagten nicht bezweifelt werden können; über die Behauptung, daß man die alte Fabel

nur ausgebeutet habe, um ihr Veranlassung für Prunkbilder abzugewinnen, habe ich nun noch Rechenschaft abzulegen. In jedem der fünf Acte des Drama wird ein neues, immer wechselndes Bild, und zuletzt eine Göttererscheinung der Schaulust dargeboten. Im ersten sind es die Spiele bei Admets Vermählungsfeier, welche durch Entführung Alcestens unterbrochen werden: Thetis die Meergöttin, Schwester des Entführers Lykomedes erscheint dabei als seine Helferin, entfesselt die Stürme die daherbrausen, seine Verfolgung zu hindern, bis Aeolus auf Zeus' Gebot sie bändigt, die Göttin aber die Verfolgenden mit ihrer Rache bedroht. Im zweiten Acte ist es die Bestürmung der Veste des Lykomedes, ein Schlachtenbild; nach dem Siege Admets und seiner tödlichen Verwundung erscheint Apollo, unangerufen, mit dem Orakelspruche, der ein stellvertretendes Opfer für dessen Leben heischt; zugleich läßt er, als Anreiz zu demselben durch die Künste ein prächtiges Denkmahl errichten, das den Leichnam des künftigen großmüthigen Retters aufnehmen, zu seinem ewigen Ruhme gereichen soll. Am Beginne des 3ten Actes sehen wir dieses vollendet, ohne daß Jemand sonderlich gelockt worden wäre, es auszufüllen; Angesichts desselben erklären Pheres und Cephise ihre Weigerung. Nun verkündet Alceste ihren Entschluß der Selbstopferung mit wenigen Worten und entfernt sich; daß sie ihn ausgeführt habe, können wir aus einem Chore hinter der Scene schließen, der während Admets Todeskampfe in Klagelauten und Trauergesängen sich ergeht, die in Jubellieder sich verwandeln, als jener unerwartet genesen, Alceste aber gestorben ist. Admet ordnet nun eine prachtvolle Todtenfeier an, die mit Tänzen und Chören vollzogen wird, und nachdem der Alcide seinen Entschluß ausgesprochen hat, die Dahingeschiedene für seine Liebe dem Orkus zu entreißen, schwebt Diana herab als dritte Göttererscheinung,

dem Unternehmenden ihre und Merkurs Hülfe bei seiner Höllenfahrt zuzusagen. Der vierte Act führt uns in den Hades, zu den Herrschern der Unterwelt, welche Alcestens Ankunft durch infernalische Spiele feiern; da wir diese mächtigen Gottheiten geschaut haben, erscheint keine andere zum Schlusse des Actes, Pluto dagegen bietet seinen eigenen Wagen dem Alciden an zur Heimfahrt mit Alcestens Schatten und befiehlt, daß eine fliegende Schaar — une escorte volante — beide durch die düsteren Nebel des Orkus zur Oberwelt geleite. Im 5ten Acte schauen wir den siegreichen Einzug des Alciden mit der Errungenen; als er seinen großmüthigen Entschluß ausgesprochen hat, schwebt Apollo mit den Musen herab zu dem wechselnden Klange der Geigen und Flöten, doch lassen jene himmlischen Erscheinungen ihre Stimmen uns nicht einzeln hören. Apollo fordert die Hirten auf, denen er die Liebesgesänge gelehrt, sie anzustimmen, bis in den Himmel ertönen zu lassen, sich den Göttern anzuschließen, wo nun Lieder zum Preise des Alciden und des wieder vereinten Paares erklingen, unterbrochen durch die der Cephise und ihres von seiner Eifersucht geheilten Galans Straton, nach dem Liebeskatechismus jenes flatterhaften Fräuleins, wie wir ihn, ein treues Abbild der Gesinnung jener Zeit, aus ihrem Munde vernahmen. So wunderlich ein Theil dieses Gepränges erscheint, ja, an das Abgeschmackte streift, so nahe das Ganze an die Gestalt des damaligen französischen Lebens sich schließt aus der es erwuchs, eine so kurze Fortdauer wir ihm daher vorausbestimmen würden, seine Wiederbelebung in unserer Zeit aber so wenig wünschenswerth als möglich halten müssen, so viele Jahre hat es dennoch auf der Pariser Opernbühne sich erhalten, wovon später zu reden seyn wird. Es hat aber diese lange Dauer nicht lediglich dem Umstande zu danken, daß die Tage, in denen es dieselbe betrat, lange als Frankreichs gol-

denes Zeitalter galten, die Grundzüge des damaligen Lebens darum mehr als ein halbes Jahrhundert sich stehend erhielten, sondern auch dem um die Kunstgattung wesentlich verdienten Tonschöpfer, auf dessen Thätigkeit der Erfolg des Ganzen vor Allem beruhte. Lulli war ein um seine Zeit ausgezeichneter Geiger und Instrumental-Componist, seine Märsche und namentlich Tänze, deren herkömmliche Formen er mannichfach auszugestalten wußte, waren allgemein beliebt. Die Form der Eingangsmusik, der s. g. Ouverture, in der das Zusammenspiel durch einen ernsthaften, in punktirten Noten gravitätisch daherschreitenden Satz eingeleitet wurde, dem sodann ein bewegter, frei fugirter zu folgen pflegte, wird ihm als Erfinder zugeschrieben, und ich kann mich nicht erinnern, vor ihm bei irgend einem Andern sie in dieser Ausbildung angetroffen zu haben, da den älteren Vorstellungen musikalischer Dramen meist nur eine Trompetenfanfare und ein kurzes Ritornell voranging. Seine, bestimmten Momenten der Handlung angeeigneten Instrumentalsätze sind nicht ohne Erfindung und Lebhaftigkeit, sie besingen gewiß die damaligen Hörer mit dem vollen Reize der Neuheit; so der das Losbrechen der entfesselten Stürme begleitende im ersten Acte, so seine Trompetenmärsche. An mehrstimmigen kurzen Sätzen für 2 bis 4 einzelne Stimmen, an Chören fehlt es bei ihm nicht, welche das Ermüdende des mehr redeähnlichen Gesanges bei dem bloßen Gespräche anmuthig unterbrechen. Der geschickten Art, mit welcher er die vor ihm am Hofe Frankreichs ausschließend gebräuchlichen mit Gesängen durchflochtenen Ballette dem in seiner Vaterstadt Florenz erfundenen, durch italienische Meister ausgebildeten musikalischen Drama zu verbinden, Eines in das Andere zu verschmelzen wußte, verdankt die französische Opernbühne das ihr seitdem eigenthümlich gebliebene Eingreifen der Chöre und Tänze in die Handlung, während in

der Folge die italienische Oper, seit die Arie das Hauptgewicht in ihr gewonnen, die Chöre an den Schluß der Acte verlegte, mehr als zweistimmige Gesänge höchst sparsam, oft nur einen flüchtig hingeworfenen Chor zum Schlusse des Ganzen zuließ, die Tänze aber von der Haupthandlung ganz trennte und sie zwischen deren einzelne Acte, als selbständige Schaustellungen verwies. Daneben ist das Recitativ mit besonderer Sorgfalt behandelt; Lulli will es, mit Ausnahme weniger Stellen, nicht sowohl redeähnlich vorgetragen, als taktmäßig gesungen wissen, ja mit öfterem Wechsel des geraden und ungeraden Taktes, wo die richtige Wortbetonung ihn zu erheischen schien. Dieser Wechsel setzt sich dann auch wohl fort bis in die aus dem Recitative unmittelbar hervorwachsenden Arien, die gegen dasselbe nicht scharf abschneiden, selten mit einem (stets nur kurzen) Instrumentalvorspiele (Ritornell) versehen sind, das niemals da erscheint, wo es den Fortgang der Handlung aufhalten würde. Begleitet sind sie selten, und wo es der Fall ist, schließt sich, mit wenigen Ausnahmen, die Begleitung streng an den rhythmischen Fortschritt des Gesanges. Mit Recht aber darf man ihm vorwerfen, daß er seiner Aufgabe zu wenig abgewonnen habe, und man würde irren, wenn man den vornehmsten Theil davon seinem Dichter zur Last legen wollte. Wissen wir doch, wie großen Einfluß er auf Quinault – geschweige denn andere Poeten geringerer Art — übte, der nahe an Tyrannei grenzte, wie dieser selbst in einem, der französischen Akademie vorgelegten, von ihr gebilligten Gedichte viele Stellen mehr als einmal ändern, sie mit andern vertauschen mußte. Wäre Lulli also von der Bedeutung seines Gegenstandes vollkommen durchdrungen gewesen, so hätte es vollkommen in seiner Macht gestanden, jedem Mangel des Gedichtes abzuhelfen. Statt des menschlich Einfachen, Natürlichen, das aus der antiken Fabel

unmittelbar hervorgeht, zog er die Flittern eines falschen Zeitgeschmackes vor, die conventionell-geistreichen Witzeleien höfischer Sitte, die wenn auch lange treibhausartig erhalten, doch zuletzt abwelken müssen, während jenes erste nicht so leicht veraltet. Dasjenige, was Glucks Schöpfung zum höchsten Ruhme gereicht — die Darstellung des inneren Kampfes der Alceste vor ihrer erhabenen Todesweihe, des Wiedersehens beider Gatten nach Admets Genesung, der endlichen Entdeckung des ihm drohenden schmerzlichen Verlustes; als geistreiches Fantasiebild die wachsende Begeisterung des Priesters, in welchem der Gott sich regt, vor dem Orakelspruche — alles dieses ist hier entweder durch die Fassung des Gedichtes unmöglich geworden, oder, wie ich gezeigt habe, ganz oberflächlich berührt. Ja, man darf sagen, mit Ausnahme jener beiden Stellen, welche Reichardt 1782 (vor 70 Jahren) in seinem Kunstmagazine (Th. I. S. 45, 88) mittheilte, und sie wegen ihres wahren Ausdrucks rühmte — die eine, wo Alceste an dem Lager des todwunden Verlobten weilt, die andere, wo dieser seine Sehnsucht nach der Verlorenen ausspricht — sey keine pathetische Stelle von einiger Erheblichkeit in dem ganzen Werke zu finden, wir müßten denn das Duett im letzten Acte noch hinzurechnen wollen, wo die Liebenden bei ihrem letzten Abschiede die Nothwendigkeit der Entsagung einander an das Herz legen. Der größeste Theil der Arien sind witzig zugespitzte Sprüche aus der Lebensphilosophie jener Zeit, über Liebe und Eifersucht, Liebes- und Lebensregeln und Betrachtungen. Dergleichen, aus dieser wie anderen Opern des Meisters sind später allgemach mit ihren einfachen Melodieen als Gassenhauer in den Mund des Volkes übergegangen, ja, die fromme Guyon hat mehre ihrer mystischen, in dem Kerker zu Vincennes von ihr gedichteten und gesungenen geistlichen Lieder über den Weg innerer Heiligung auf solche Melo-

dieen Lulli's gedichtet, die dadurch ein Gebiet betreten haben, von dem ihr Urheber nicht ahnen konnte, daß sie dort jemals heimisch werden könnten.

Beide Bearbeitungen von Glucks Alceste sind fast unmittelbar nach ihrem Erscheinen auf der Bühne, durch Druck und Stich öffentlich geworden, Lulli's Oper erst 24 Jahre nach ihrer ersten Vorstellung. Der Sohn des Componisten, gleichen Namens und gleichen Amtes, widmete 1708, (auf den Grund eines ihm von Ludwig dem XIVten am 2ten April 1707 ertheilten Privilegiums) den von ihm herausgegebenen Stich eines vollständigen Auszuges derselben dem alternden Könige. In der Zueignung bemerkte er, keine Oper könne mehr als diese seinem Gönner eigends angehörig betrachtet werden. Das Publikum, musikalischer Dramen noch ungewohnt, schwankend in seinem Urtheile, habe dem Meister Anfangs seine Theilnahme versagt, des Königs Beifall habe am Ende zu dessen Gunsten entschieden, seitdem habe auch der allgemeine dem Werke sich zugeneigt. So finden wir sie noch im Jahre 1739 neben Rameau's Werken in Paris aufgeführt, so daß sie 67 Jahre, mehr als ein halbes Jahrhundert nach des Meisters Tode (1687), ja vielleicht länger noch, auf der dortigen Bühne sich erhalten hat.

Wann Händels Alceste — oder vielmehr Admet, denn diesen Namen führt seine Oper — zuerst in London aufgeführt worden, habe ich nicht zu ermitteln vermocht; entstanden ist sie innerhalb des Zeitraums von 1720 bis 1726, während Händels erfolgreichster Thätigkeit auf dem Gebiete des musikalischen Drama. Die dortige italienische Oper war nicht ein von dem Hofe ausgehendes oder nationales Unternehmen, sie leitete ihren Ursprung her von einem Vereine englischer Vornehmer, die früher Italien besucht hatten, dieselbe nunmehr in London dauernd einzubürgern strebten, und den Meister an deren Spitze

stellten. Beziehungen der Art, wie die französische sie uns bot, können wir daher in der Londoner Oper jener Tage nicht finden, sie kann in ihren einzelnen Erzeugnissen und so auch im Admet nur als Bild des damals allgemeinen Zeitgeschmackes gelten. Später hat diese Oper auch nach Deutschland ihren Weg gefunden. Sie erschien 1730 auf der Hamburger Opernbühne, der italienische Dialog — ob gesprochen oder nach Anleitung des Händel'schen Tonsatzes recitativisch vorgetragen ist unbekannt — war von Wend in das Deutsche übersetzt, in den Arien aber das Italienische beibehalten, wovon seit dem Beginnen der Hamburger Oper wir viele Beispiele finden. Wir würden uns täuschen, wenn wir etwas, den späteren Oratorien Händels an Großartigkeit auch nur nahe Kommendes hier erwarteten. Bei vielen Schönheiten seiner Theile ist das Ganze doch nur eine Zusammenstellung einzelner, wenn auch für die handelnden Personen höchst bezeichnender Arien; nur zwei mehrstimmige Gesänge erscheinen darin, ein Duett und der flüchtig hingeworfene Schlußchor. Von wem das italienische Gedicht herrühre, ist unbekannt. Das Opfer Alcestens — die in ihre Rechte als Gattin Admets hier wieder eingesetzt ist — bildet in ihm lediglich den Ausgangspunkt, an den eine novellenartige Erfindung sich knüpft, wie sie etwa in den Ritter- und Schäferromanen zu Cervantes' Zeit angetroffen wird; nur ein Theil des ersten und der Anfang des zweiten Actes beschäftigt sich mit der Todesweihe, der Befreiung Alcestens durch Herkules. Im Beginne des Spieles sehen wir Admet auf seinem Schmerzenslager, eine Bildsäule Apollo's schmückt sein Gemach. Herkules, sein Gast, nimmt von ihm Abschied, eine neue Ritterfahrt anzutreten, nach ihm naht auch Alceste. Der Kranke fragt Apollo ob er genesen werde, und vernimmt den, das Freundesopfer heischenden Spruch. Erschöpft versinkt er in Schlaf; Alceste be-

schließt nun die Vollziehung des Opfers, sie nimmt Abschied von dem Schlummernden, „dessen Auge sie nicht wieder sehen werde, wenn es neu erfrischt dem Lichte sich wieder öffne." *) Fern von ihm, durchbohrt sie ihre Brust mit einem Dolche; augenblicklich ist Admet genesen, er geht dem Leben mit neuer Hoffnung entgegen, Herkules, sein noch anwesender Freund, freut sich mit ihm; allein der Anblick der Leiche Alcestens, als sie gefunden worden, offenbart ihm, um welchen Preis sein Heil erkauft sey. Herkules stillt seinen tiefen Schmerz durch die Verheißung, die Dahingegangene aus der Unterwelt zurückzubringen. Dort sehen wir sie nun an einen Felsen geschmiedet, von zwei Furien gepeinigt, ohne daß wir verstehen, welche Unthat sie dadurch büße, wenn nicht ihr aufopfernder Selbstmord dafür gelten, oder der Kampf des in den Orkus eingedrungenen Herkules mit dem Cerberus und den Höllengeistern dadurch näher motivirt seyn soll. Er hat gesiegt, sie befreit, führt sie von dannen; sie vergleicht sich dem aus dem Flammengrabe zu neuem Leben erstandenen Phönix.

So weit geht das der alten Fabel in nur allgemeiner Übereinstimmung Entlehnte. Daneben, dahinter, flicht sich zusammen, was den ihr völlig fremden, größesten Theil des Drama bildet, und zu den unentbehrlich gewordenen Opernscenen Veranlassung geben soll, die ohne Liebe und Eifersucht nun einmal nicht bestehen konnten.

So hat sich denn eine trojanische Fürstin, Tochter Laomedons, herangefunden, Antigona, mit ihrem Begleiter Meraspes. Sie war früher dem Admet verlobt, dieser glaubte sie unter Troja's Trümmern begraben, als es von Herkules zer-

---

*) Luci care, addio, posate,
Stelle amate, si, dormite etc.

stört worden, und hat nun Alceste heimgeführt. Antigona hält sich für eine treulos Verlassene, Admets tödliche Krankheitsniederlage erscheint ihr als Strafe der Götter für den an ihr begangenen Frevel. Nun erkundet ihr Begleiter, Admet sey genesen, Alceste todt, Jenes Hand wieder frei. Da entschließt sich Antigona, seine Gesinnung gegen sich zu erforschen, als Schäferin unerkannt in den Palast zu dringen. Dazu soll Admets Bruder, Thrasimedes, ihr Mittel werden. Durch ihr Bildniß ist dieser gegen sie in Liebe heftig entzündet, es begleitet ihn überall hin, nach ihm glaubt er die Niegesehene bei zufälligem Begegnen zu erkennen, giebt sich ihr kund; sie aber verbirgt sich vor ihm, nennt sich Rosilda, ihren Begleiter Fidalbo. Trotz allen ihren Verstellens aber beharrt Thrasimedes bei seinem Glauben, den Gegenstand seiner Liebe, das Urbild des lange auf seinem Herzen getragenen Bildnisses gefunden zu haben, er beschließt, die verkappte Rosilda zu rauben, und wirft jenes weg in leidenschaftlicher Aufregung, als der Unerreichbaren unwürdig. Da findet es Orindo, ein Höfling, und bringt es dem Admet als Bild seiner früheren, bei Troja's Zerstörung mit ihrem Vater umgekommenen Braut. Mit Staunen entdeckt Admet darin eine unvergleichliche Schönheit, ein viel geringeres Bild, als dieses von Thrasimedes verheimlichte habe man ihm früher gebracht, eine neue Liebe fühlt er in seinem Herzen erwachen; allein er entdeckt verzweifelnd, daß er hoffnungslos gegen zwei nicht mehr lebende Schönen entbrannt sey, seine erschlagene frühere Braut, seine für ihn dahingegangene Gattin. Nunmehr wird uns auch kund, weshalb Herkules die der Unterwelt Entrissene ihrem Gemahl noch nicht zurückgebracht hat. Sie ist von Eifersucht ergriffen, hat männliche Kleider angelegt, will als Krieger in den Palast dringen, Admet heimlich belauschen, über ihren Verdacht Gewißheit zu gewinnen suchen. Herkules

soll Admet die Kunde bringen, an keinem Orte der Unterwelt habe er sie aufzufinden vermocht. Widerstrebend gehorcht er ihr, weil er fürchtet, seinem Freunde damit den Todesstoß zu bringen. Thrasimedes hat unterdeß die vermeinte Rosilda wirklich geraubt, allein sie wird ihm durch Admets Krieger wieder entrissen und diesem unter ihrem falschen Namen gebracht. Er glaubt Antigona in ihr zu erkennen, Meraspes giebt ihm darüber völlige Gewißheit, und als ihm nun auch sein Höfling Orindo die Nachricht bringt, Herkules sey ohne Alceste zurückgekehrt, erglüht seine Liebe ohne weitern Rückhalt gegen die todtgeglaubte, nunmehr als lebend erkannte frühere Braut; Herkules' Nachricht von dem Verschwundenseyn Alcestens nimmt er kaltsinnig auf, bewirbt sich um Antigona, gewinnt sie, verlobt sich ihr. Unterdeß hat Alceste in ihrer Verkleidung Eingang in den Palast gefunden. Sie überrascht ihre Nebenbuhlerin, als sie Admets Bild an ihre Lippen führt und entreißt es ihr. Dabei betrifft sie Orindo, meint in ihr Antigona's Räuber zu erkennen und will sie in Fesseln schlagen, was von Herkules durch eine für sie — den edlen Ritter — geleistete Bürgschaft abgewendet wird. Als aber nun Thrasimedes in eifersüchtiger Wuth seinen Bruder als Antigona's Verlobten mit dem Schwerte durchbohren will, die hinzugekommene Alceste es ihm entreißt, er selber unerkannt entflohen ist, wacht jener Verdacht aufs Neue wieder auf; als Antigona's Räuber, als des Mordversuchs gegen Admet schuldig, soll Alceste mit schweren Ketten belastet werden. Da erfolgt die endliche, lange aufgehaltene Lösung aller dieser Wirren. Admet erkennt die Gattin, die ihn auffordert, ihr fest in das Auge zu blicken, Herkules entdeckt das Vorgefallene, Thrasimedes selber gesteht seine That und erfleht reuig die ihm nicht versagte Vergebung. Noch ist Admet in Ungewißheit, welcher von beiden Frauen er angehöre, da

erklärt Antigona, Alceste sey von ihnen beiden die Bessere, ihr gehöre Admet, dem sie nun zum zweiten Male das Leben gerettet habe. Beide sind wieder vereint, der Jubel des Volkes feiert das neu geschlossene Bündniß.

Diese Oper fällt in die Zeit, wo Händel als Gegengewicht der seinen Anordnungen launisch und eigenwillig widerstrebenden Sängerin Francesca Cuzzoni (später verehlichten Sandoni), die ihn bis dahin gereizt, daß er sie aus dem Fenster zu werfen Anstalt machte, die gefeierte Faustina Bordoni nach London berufen hatte, welche in der Folge dem berühmten Hasse sich vermählte. So standen in den drei Hauptrollen die vorzüglichsten Sänger jener Zeit sich gegenüber: Senesino als Admet, Faustina als Alceste, die Cuzzoni als Antigona. Hieraus schon erklärt sich einigermaaßen die Gestalt, welche die Dichtung annehmen mußte, um zwei Nebenbuhlerinnen solchen Ruhmes im Gesange nebeneinander würdig zu beschäftigen, deren jede auf die erste Stelle Anspruch machte; keiner durfte mehr als der Anderen und eben solches mußte ihr zugetheilt seyn, wodurch ihre eigenthümlichen Vorzüge in helles Licht gesetzt wurden; danach mußte der Gang der Handlung sich bequemen. Nun darf man nicht sagen, daß Händel die eine vor der andern absichtlich begünstigt habe, so sehr es ihm angelegen seyn mußte, der Faustina ein Übergewicht des Beifalls zu gewinnen, um die Cuzzoni zu größeren Anstrengungen zu nöthigen, wenn sie durch jene nicht in den Schatten gestellt seyn wollte. Allein schon der Gegenstand der Handlung, die Stelle die Faustina als Alceste darin einnahm, war ihr günstiger, und der ihr gehörige Theil daran ist offenbar mit größerer Liebe behandelt. Wie mannichfacher Art sind nicht ihre Arien! In der ersten erscheint sie an Admets Schmerzenslager, als er nach dem Anhören von Apollo's Ausspruche über sein Leben, in eine schlummergleiche

Betäubung versunken ist. Hier entkeimt allgemach der Entschluß ihrer Seele sich für ihn zu opfern, und eben so drängt sich ihr die Gewißheit auf, sie werde dann den Blick seiner Augen, die in der Erschöpfung des Siechthums sich geschlossen, niemals hell und liebevoll wiedersehen. In diesem Sinne bilden Gesang und Begleitung sich hervor aus der Dichtung. Die einfache Melodie eines einzelnen Violoncells leitet den Gesang ein, dieser wird dann umschlossen von den 3 höheren Geigeninstrumenten, alle vier gesellen sich ihm in einem wühlenden, die innere Bewegung ausdrückenden Satze, die weichen Töne einer Flöte treten hinzu, das Ganze, das mit einsamen Klängen begann, endet in reicher Vielstimmigkeit, das in dem Innern schlummernde Gefühl ist nun in volles Bewußtseyn getreten. Den Ausdruck tiefer, erst zurückgedrängter, dann mächtig hervordringender Rührung wußte, der Sage nach, Faustina nicht zu treffen, wie sie bei ihrer feurigen und stolzen Natur überhaupt Hochrührendes nicht liebte, weil sie von ihm überwältigt zu werden besorgte. Händel, der sonst Einreden nicht duldete, die er bei der Cuzzoni mit so harter Strafe bedroht hatte, gab diesesmal dem Wunsche nach, diese Arie mit einer anderen vertauscht zu sehen; Faustina hatte sich ja nicht geweigert, ihn selber mußte ihr Vortrag nicht befriedigt haben. So setzte er später an die Stelle der früheren eine andere Arie aus gleicher Tonart (F-moll), in der Alceste den Entschluß der Todesweihe für ihren Gatten empfindungsvoll, aber mit kräftig muthiger Zuversicht ausspricht, und die sich in der Folge mit der Oper auch auf die Hamburger Bühne ausschließend verpflanzte. *) Die erste Arie des zweiten Aktes, in welcher Alceste, durch Her-

---

*) Beide Arien enthält die von John Cluer zu London im Stich herausgegebene Partitur der Oper.

kules aus der Unterwelt befreit, sich dem aus dem Flammengrabe erstandenen Phönix vergleicht, drückt das frohe Gefühl einer von schwerer Quaal Erledigten lebendig aus; der Wettkampf der Stimme mit der ersten Geige erscheint gleich einer jubelnden Tändelei mit dem neugewonnenen, frischen Leben, ein liebliches Spiel bald des Nachhallens, bald den Nachhall in anmuthigen Gesangsfiguren Herausforderns. Die folgende, in der Alceste dem Herkules die in ihrem Innern glühende Eifersucht entdeckt (Gelosia spietata Aletto), ist tief leidenschaftlichen Ausdruckes. In der Schlußarie des Aktes, worin die erneute Zuversicht zu Admets Liebe, der feste Entschluß, selbst dem Treulosen unverändert anzuhängen, sich ausspricht, erkennen wir den Abdruck eines reinen, festen Gemüthes. Die Singstimme, bei aller Selbständigkeit, bildet hier nur einen Theil des durch contrapunktisches Gewebe fest in sich geschlossenen Satzes; der Sängerin wird Gelegenheit gegeben, die Kraft ihrer Stimme, die Sinnigkeit ihres Vortrages zu entfalten, indem sie, dem Ganzen sich unterordnend, doch als dessen Beherrscherin erscheint. Die gesteigerte Hoffnung, die reicher erblühende Freude, die Seeligkeit des Wiedersehens, die in den beiden Arien des letzten Aktes sich ausspricht, krönen das Ganze; in dem musikalischen Ausdrucke jeden Theiles der Rolle zeigt sich ein wohlthuender innerer Zusammenhang, eine Steigerung, die eine Charakterschilderung darin erkennen läßt. Eine ähnliche tritt in der Rolle Antigona's nicht hervor; was wäre in dieser Art auch jener abentheuernden Schönen abzugewinnen gewesen? Die Worte ihrer Arien geben vielfach verbrauchte Gleichnisse und Bilder nach Art damaliger Operndichtungen, die in ihrer Allgemeinheit dem Tonsetzer ein weites Feld eröffnen, ihnen jeden beliebigen Ausdruck, der Sängerin zu Gute, anzupassen, ihr Gelegenheit zum Geltendmachen ihrer Kunst zu gewähren.

„Der Sperber, der auf seinen Schwingen jeden Landstrich nach Beute suchend durchmißt — der Schiffer, der auch das stürmende Meer in Hoffnung kühn durchschneidet — das, gleich einem flimmernden Sterne wankende Schicksal" — wer hätte so Etwas in dergleichen libretti nicht tausendmal gelesen? Oder sie entschuldigt sich in kühlen Worten gegen den dringenden Bewerber Thrasimedes, daß es ihre Schuld nicht sey ihn nicht lieben zu können, oder es erscheint Anderes, was ein Spiel mit den Tönen wohl zuläßt, allein innerlich zu erwärmen nicht vermag. Bezeichnend ist dabei, daß jede beider Sängerinnen gewünscht haben muß, in einer damals sehr beliebten Form, dem sogenannten Siciliano, eine Arie des wiegenden, schaukelnden $\frac{12}{8}$-Taktes hören zu lassen, denn einer jeden ist, ohne sonstige innere Veranlassung, eine solche, selbst in gleicher Tonart (E-moll) zugetheilt. — Vortrefflich bezeichnen die Arien Admets (für die umfangreiche, tonvolle Contralstimme Senesino's) dessen schwankendes, weiches Wesen. Gleich seine erste, worin er die Götter bittet, sein Auge zu ewigem Vergessen zu schließen, seine harte Quaal von ihm zu nehmen; jene spätere, wo er den irrenden Gedanken, die Alcestens Bild ihm verdunkeln, ihm Antigona mit allem fremdem Reize vorgaukeln, zu weichen gebietet; jene endlich, wo er bei immer wachsender Theilung seines Herzens bei der quälendsten Unentschiedenheit sich den Tod wünscht. Neben diesen dreien tritt nur Thrasimedes' Rolle (für eine tiefe Altstimme, die des Sängers Baldi) mit einiger Bedeutung hervor, zunächst in jener reich begleiteten Arie — ausser den 4 Geigeninstrumenten und den Fagotten mit wesentlich mitwirkenden Hörnern und Hoboen, — wo er in Antigona das Urbild seines Bildnisses entdeckt, und nun trotz ihrer Verkleidung die Göttin der Jagd in ihr zu erblicken glaubt, wenn sie den Bogen und die Geschosse führt, die Thiere des Waldes zu

verfolgen; ein Gesang von lebhaft malerischem Ausdrucke, der das dem Singenden erscheinende Bild lebendig hervorruft. Herkules und Meraspes (Boschi und Palmerini) sind Baßstimmen, und dienen nur die Zeit auszufüllen wo die Hauptpersonen die Bühne nicht betreten; eine Tenorstimme mangelt der Oper ganz. Allein bei aller trefflichen Ausbildung des Einzelnen das die künftige Größe des Meisters ahnen läßt auf dem wahren Gebiete seines Schaffens und Wirkens, mangelt doch der Reihe von Bildern, die er uns vorüberführt, der lebendige Mittelpunkt, der sie zu einem Ganzen vereinigen würde, eine bedeutsame Handlung, auf welche sie sich bezögen, ein Fortschreiten, durch das jede dieser Gestalten in ihr rechtes Licht träte. Der That Alcestens, die ein solcher Mittelpunkt hätte werden können, folgt jene unermüdliche Liebesjagd, die keinen andern Ausgang hat, als daß bei allen Bemühungen und Gebehrdungen Alles doch zuletzt bleibt wie es gewesen. Selbst der Höfling Orindo versucht vorübergehend sein Glück bei der als Schäferin verkleideten Antigona, um, schnöde von ihr zurückgewiesen, mit Berufung auf die Macht der Liebe sie um Vergebung ansingen zu können. Dergleichen Nebendinge sollten den Hauptsängern Gelegenheit geben sich auszuruhen, damit sie die Kräfte zur Bereitung eines neuen Ohrenschmauses wiedergewännen: ein wunderliches Wort, das hier einmal an seiner rechten Stelle steht, da es vor Allem bei dieser Gestalt des musikalischen Drama doch auf Ergötzung des Gehörsinns angelegt, das Bessere, ja, Edelste, was der große Meister bot, aber eine zufällige Beigabe war, ein Keim der erst da sich entfaltete, als er seines eigentlichen Berufes lebte. Auf Befriedigung der Schaulust aber war es bei dem Spiele nicht abgesehen, das einzige was dazu hätte Gelegenheit geben können, Herkules' Kampf um Alceste in der Unterwelt mit den Furien und Höllenungeheuern,

konnte füglich wegbleiben und durch Händels höchst bezeichnende Eingangsmusik zum 2ten Akte vertreten werden, die nach einer ernst-majestätischen Einleitung in einem lebhaften, fugirten Satze über einen chromatischen Grundgedanken diesen Kampf dem Hörer lebendig vor die Seele führt, ohne daß es der sichtbaren Darstellung bedürfte. Die sonstigen Fingerzeige für Ausschmückung der Bühne: Zimmer des Königlichen Palastes, Landschaft, Wald, Garten, erheischen in ihrer Allgemeinheit nur einen einfachen, die Örtlichkeit einigermaaßen bezeichnenden Hintergrund, der die Gestalten der Theilnehmer an der Handlung oder vielleicht sagten wir besser, dem von ihnen im Costüme gegebenen Concerte — hervorheben sollte.

Die Oper, von Freunden des Alterthums erfunden, als sie die griechische Tragödie herzustellen unternahmen, entartete bald zu einem, auf prachtvolle Schaustellungen bis zu barocker Geschmacklosigkeit gerichteten Prunkspiele; sie erhob sich wieder durch die gestiegene, zu feinster Ausbildung der Kehlfertigkeit gediehene Gesangskunst. Während der Drang nach Schaulust ermattete, trat die Gier nach Befriedigung des Gehörsinnes, nach Ohrenschmäusen, in gleicher Einseitigkeit hervor. Schien es doch, als müsse das neue Schauspiel, wenn auch, wie alle Kunst, nur durch Vermittelung der Sinne in das Leben tretend, ganz den ungeregelten Gelüsten derselben unterliegen. Und dennoch, unter den ungünstigsten Verhältnissen, während des hemmendsten, unabweisbarsten Einflusses der Genießenden auf die Schaffenden, machte sich der Geist zuletzt siegreich geltend. Jener edle Meister von dem ich ausging, überwand alle jene Hindernisse, welche „das beschränkte und beschränkende Virtuosenthum, die unverständige Eitelkeit der Sänger, die schwächliche Nachgiebigkeit der Meister, der Ausbildung des musikalischen Drama entgegengestellt, das schönste prachtvollste Schau-

spiel zu dem lächerlichsten und widersinnigsten herabgewürdigt hatte;" dennoch konnte er dabei von Demjenigen lernen, der trotz hemmender Einflüsse anderer Art, die ihm theils seine Zeit, theils eigene, den Sinn der Aufgaben ihm verdunkelnde Selbsucht bereitete, den wahren Künstler auf dem Gebiete des musikalischen Drama nicht verleugnete. Endlich: müssen wir nicht die Zerwürfnisse Händels mit seinen Sängern und deren Beschützern segnen, die ihn zu seinem höchsten Verdrusse von der Oper entfernten, deren Umschaffung nicht ihm, sondern Demjenigen beschieden war, dem er bei dessen früheſten Anfängen „nicht mehr Kenntniß des Contrapunktes beigemessen hatte, als seinem Koche Waltz," ihm selber aber das Gebiet eröffneten, auf dem er mit seltener Kraft schöpferisch zu wirken berufen war, auf dem die edelsten, in früherer Zeit weissagend aufgesproßten Keime seiner hohen Befähigung zu der reichsten Blüte sich entfalten, zu der erquickendsten Frucht reifen sollten?

Die Oper bedarf des äusseren Schmuckes, der ausgebildeten Gesangeskunst für Auge und Ohr, und es wäre widersinnig, den einen oder die andere ihr untersagen zu wollen; wo aber eines von ihnen, oder beide nicht dem Ganzen und Wesentlichen der vorliegenden Aufgabe dienen, sondern neben ihr üppig aufwuchern, da naht der Verfall mit raschen Schritten, so glänzend auch die aus ihnen hervorgehende Erscheinung seyn mag, so lebhaft ihre Erfolge bei den Genießenden. Daß jede Oper, des Ursprunges der Gattung eingedenk, ihre Aufgaben stets aus den Sagenkreisen des Alterthums zu wählen habe, werden wir weder fordern wollen noch dürfen. Das aber können wir mit Recht heischen, daß, wenn sie es gethan, sie dieselben auch in antikem Geiste auffasse, unter den Bedingungen, die der Anfang dieser Abhandlung bereits zugestanden hat. Dichter der Gegenwart dürfen die phantastische Weise, in der

das Mittelalter und später Calderon antike Stoffe behandelten, nicht für sich anführen. In den Behandlungen dieser Männer herrschte keine Willkühr, sie stellten das Alterthum dar, wie sie dem Geiste ihrer Zeit gemäß es wirklich empfanden, wie aus der Mitte des sie umgebenden Lebens her sie es empfinden mußten. In unserer Zeit, die Gestalt und Geist des Alterthums allgemeiner und richtiger hat erkennen lernen, würde eine solche Behandlung, je ernster sie sich gebehrdete, um so mehr als eitle Ziererei und Lüge erscheinen. Fehlt es ja doch an Stoffen keinesweges, bei denen eine phantastische Behandlung vollkommen an ihrer Stelle ist.

XIII.

Allegorisch-politische Festopern am Kaiserlichen Hofe zu Wien in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

Am 15ten October 1673, 7 Monate etwa nach dem Tode seiner ersten Gemahlin, der spanischen Infantin Margaretha Theresia verband sich Kaiser Leopold Ite mit Claudia Felicitas, Erzherzogs Ferdinand Carl zu Tyrol Tochter. Die Feste dieser Vermählung schmückte eine Prachtoper „das ewige Feuer der Vestalinnen.“ Einen einzigen Deutschen ausgenommen, Johann Heinrich Schmelzer, von dem die Tanzmusik herrührte, wurde dieses ganze Werk von Italienern, und zwar innerhalb 4 Monaten in die Scene gesetzt; „ein Unmögliches, nur dem

Cäsar möglich" heißt es in der Vorrede der mit vielen erläuternden Kupferblättern prachtvoll ausgestatteten Dichtung. Ludwig Burnacini, Santo Ventura, Agostino Santini waren die dabei vorzugsweise Thätigen; der erste als Theatermaler, Maschinist und Erfinder der Anzüge, die Andern als Ordner der Tänze und Gefechte; die Dichtung war von Nicolò Minati, die musikalische Composition von Antonio Draghi; „ein Wunder von Tönen, ein Ausbund von Melodieen, ein Paradies für das Gehör" nennt sie der Dichter, und rühmt die Tanzmusik als „geistvoll, edel, klangreich, von so hoher Vollendung wie nur ein ausgezeichnet Kunstbegabter sie zu Stande bringen könne." Bei der ersten Vermählung des Kaisers hatte in der Prachtvorstellung des „goldenen Apfels" die altgriechische Fabel von dem Urtheile des Paris, umgebildet im Sinne der Zeit und mit der Absicht das hohe Paar zu verherrlichen, den Stoff gewährt; diesesmahl sollte an deren Stelle die Majestät und Würde der römischen Geschichte treten.

Rom, durch den Dictator Cäcilius Metellus beherrscht, ist im Kriege mit Karthago; die sibyllinischen Bücher, die man zu Rathe gezogen, verkünden, daß alsdann nur der Vaterstadt Friede und Sicherheit blühen könne, wenn das Bild der großen Mutter der Götter von Pessinus her in sie einziehe. Publius Cornelius Scipio empfängt den ehrenvollen Auftrag, das Heiligthum nach Rom zu führen; zugleich soll Claudia, eine edle vestalische Jungfrau, dem Bruder Hannibals vermählt werden zu größerer Befestigung des Friedens. Allein sie liebt den Scipio, wie er, ohne ihren Namen zu kennen für sie glüht; ihm jedoch bestimmt man eine Fremde, Acrisia, des Königs Attalus Tochter, welche wiederum von des Dictators Sohn angebetet wird, den sie, wenn auch Scipio vorziehend, mit schlauer Feinheit als Liebhaber im Rückhalte sich aufzusparen weiß. Den Kern des

Stückes bildet diese Doppelliebschaft, und die durch den ganzen Gang desselben festgehaltene Täuschung des Scipio, dem man die Bildnisse beider Jungfrauen mit Verwechslung der Namen zugestellt, so daß er, für Acrisia sich entscheidend, doch immer Claudia im Sinne hat. Diese wird in der edelsten Verherrlichung gezeigt. Das Schiff, das die Mutter der Götter nach Rom bringt, wird auf einer Sandbank des Tyberis festgehalten; ihr Gürtel zieht es leicht und bequem in günstiges Fahrwasser, nachdem man vergebens die künstlichsten Mittel angewendet, es los zu machen. Das ewige Feuer in Vesta's Tempel erlischt, die Bemühungen des Dictators, der Edelsten Roms, der Vestalinnen, sind umsonst es wieder zu beleben; ein Strahl vom Himmel entzündet Claudia's Fackel und an ihr lodert die heilige Flamme wieder empor. Daß nun Claudia, die edle Römerin, und nicht die Fremde dem hochherzigen Scipio zu Theil wird, darf kaum noch gesagt werden. Hier, wie in dem früheren Prachtspiele beschäftigt sich der ganze Olymp mit der Doppelliebe der dargestellten Helden, dem Spiele Bedeutsamkeit, dem Schaugepränge Ruhm zu geben. Amor steht auf Acrisiens, Vesta und die Tugend auf Claudiens Seite. In Vulcans Werkstatt erscheint Amor, einen neuen Pfeil zu begehren, durch den Scipio für Acrisien erglühe; in seiner Gegenwart schmieden ihn die Cyklopen auf abgestimmten Ambosen. Eine andere Scene zeigt uns ein Doppelspiel im Himmel und auf der Erde; hier, ein freies Feld vor Rom mit aufgeschlagenen Zelten zum feierlichen Empfange der heilbringenden Bildsäule gerüstet; dort, die ganze Versammlung der Götter, vor welcher Amor mit seinem unwiderstehlichen Geschosse prahlt. Vergebens versucht die Tugend es ihm zu entreißen, erst dann gelingt es ihr, als Vesta mit ihrem Feuer ihm die Schwingen versengt hat. Aber auch der Betrug muß erscheinen, als der

Tugend (und in ihr Claudien) gegenübergestellte allegorische Figur, der Urheber jener Verwechslung ihres Bildnisses mit dem der Acrisia, um ihre Verbindung mit Scipio ränkevoll zu vereiteln. Selbst im Himmel wandelt er, aber ein Blitz Vesta's blendet ihn, und schleudert ihn zur Erde. Auf sein Geschrei eilt Trivio herbei, ein Diener des Senators Sempronius, die lustige Person des Stückes, ist jedoch nicht eben des Sinnes, dem armen Gestürzten, der ein Bein gebrochen haben will, Beistand zu leisten, sondern schickt sich mit aller Gemächlichkeit an, den Hülflosen auszuplündern. Bei diesem Geschäfte überrascht ihn die Wahrheit, auf einem prächtigen Wagen mit einem Gefolge edler Geister (genj nobili) daherziehend. Ihre glänzende Erscheinung erschreckt den Plündernden, er will davon laufen; aber die Wahrheit heißt ihn bleiben, und mit dem Entkleiden fortfahren. Er gehorcht zitternd, und nun beginnt eine lächerliche Scene. Wohl mancher von uns hat neben Reiterkünsten und halsbrechenden Seiltänzereien auch jenen Scherz des Pagliasso gesehen, wo er in unförmlichem Umfange erscheint, und ihm geboten wird sich zu entkleiden; wo er dann einen Rock nach dem andern, eine Menge Wämser von immer seltsamerem Schnitte abstreift und so zu Ergötzung der Zuschauer in vielerlei Gestalten und Trachten sich darstellt, bis ein ganzer Trödelmarkt neben ihm aufgehäuft ist. Ein Ähnliches begiebt sich hier vor unsern Augen. Die erste Hülle sinkt, und der Betrug erscheint als Treue; eine andere fällt, und nun stellt er sich dar als politischen Eifer; zuletzt, nach mancherlei Enthüllungen, offenbart er sich als Eigennutz, und zwei Höllenungeheuer schleppen ihn fort. Wie man diese Allegorieen für das Auge deutlich gemacht, ist leider nicht angezeigt, noch durch eines der vielen Kupferblätter erläutert. Allein nicht wunderlich allein, auch anstößig, ja unwürdig war die Scene; und sie wurde es mehr noch durch die folgenden Ereignisse.

Der Vermählung des Kaisers mit der in dem dargestellten Prachtspiele gefeierten Braut war sein damaliger erster Minister, Fürst Lobkowitz, entgegen gewesen; er hatte in seiner sarkastischen Art, die Niemand, selbst seinen Herrn nicht verschonte, mit einer spöttischen Äusserung über die unedle Gesichtsbildung Claudiens sie widerrathen, und an deren Stelle Eleonore Magdalene, Pfalzgräfin von Neuburg, vorgeschlagen. Sein Rath war diesesmal zwar erfolglos geblieben, allein er hatte sich dadurch den unversöhnlichen Haß der Tyrolerin zugezogen. Kaum ist zu bezweifeln, daß das besprochene Festspiel bestimmt war, wenn auch nicht auf deren Anstiften — was nicht zu erweisen ist — doch auf das einer durch Mißlingen des Lobkowitz'schen Planes ermuthigten Gegenparthei des bis dahin mächtigen Ministers, auf alles dieses in gehässiger Absicht verständlich genug zu deuten, durch Verhüllung unter altrömische Vorgänge und daneben gestellte allegorische Figuren. Denn offenbar ist Scipio in dieser Oper der Kaiser selbst; Claudia, seine Gemahlin Claudia Felicitas von Tyrol, die nahe Verwandte des Erzhauses, in dem Spiele die edle Mitbürgerin des Helden; Acrisia, Eleonore Magdalene, Pfalzgraf Philipp Wilhelms zu Neuburg Tochter. Auf wenig günstige Weise wird Acrisia dargestellt, in verschmitzter Begünstigung eines zweiten Bewerbers, eine verhüllte Beschimpfung der durch sie Vertretenen, deren Uneigennützigkeit, aufrichtige Frömmigkeit und später bewiesene Klugheit solche gleich wenig verdiente. Hätte der Dichter nun gar zu ahnen vermocht, daß er hier seine künftige Kaiserin aufführe, Leopolds dritte Gemahlin, deren Erhebung nach dem Tode der Claudia Felicitas (8ten April 1676) Lobkowitz in seiner, ein Jahr nach jenem Festspiele unter höchst ungnädiger Entlassung erfolgten Verbannung nach Böhmen noch erlebte; ihrer, der von ihm Begünstigten, der „rechten Erbauerin des Erzhauses", wie die

Folgezeit sie nannte, weil sie nach zwei früheren kinderlosen Ehen ihres Gemahles ihm zehn Kinder schenkte, unter ihnen zwei Kaiser, seine Nachfolger, Joseph den Ersten und Karl den Sechsten! In wie zweideutiges Licht aber wurde sie erst gestellt durch ihre Beziehung zu einer allegorischen Figur, mit der, nicht eben feiner Weise, auf den Fürsten Lobkowitz gedeutet wurde! Es war mißlich, wie bei den Festen zu der ersten Vermählung des Kaisers geschah, neben dem Bilde der neuen Kaiserin auch das einer zahlreichen blühenden Nachkommenschaft zu zeigen, da diese Prophezeiung, wie wirklich geschahe, auch unerfüllt bleiben konnte, und der Schmeichelei so manche andere Wege zu Gebote standen, auf unverfängliche Weise die gefeierte Fürstin zu erheben; aber nicht mißlich allein, sondern auch ungeziemend und gefährlich war es, der neuen Herrin zu Gefallen, Verhältnisse zur Schau zu stellen, die am besten verschwiegen, jedenfalls aber ohne gehässige Anspielung geblieben wären, da die Zukunft so Vieles wenden konnte! Die alte athenische Comödie, mit wie offener, rücksichtloser Keckheit sie dem Volke sein eigenes Bild und das seiner Lenker vor die Augen stellte, hat doch zu hämischen Hindeutungen auf rein persönliche, innere Verhältnisse derselben sich nie herabgelassen!

Über die musikalische Composition dieser Oper füge ich am Schlusse dieses Aufsatzes Einiges bei; sie fiel in jene Zeit, wo dieser Theil solcher Spiele durch die überwiegende Richtung auf das Schaugepränge fast erdrückt wurde. Die Menge und Pracht der Bühnenverzierungen, der Prunkzimmer, Waffensäle, Tempel und ihrer Vorhöfe, Gärten -- die vielen Erscheinungen nicht einmal zu erwähnen, — war ausserordentlich; in jedem Vorgestellten aber trat Übertriebenes, Schrankenloses, Überladung mit eiteler Pracht hervor. Der Vorhof des Vestatempels dehnt sich in unübersehliche Länge hin; sein Inneres erscheint als ein

seltsames Gemisch künstlicher Gartenanlagen mit beschnittenen Hecken, vielen Nischen mit glänzenden Steinen eingefaßt, reich vergoldeten Zierrathen; und Genien die über ihren Häuptern Flammenbüschel frei in den Händen schwingen, lassen das heilige Feuer, dem der Altar allein bestimmt war, des Schaugepränges halber an verschiedenen Orten zugleich erblicken!

Daß die dritte Vermählung des Kaisers mit Magdalene Eleonore von Neuburg (am 14ten December 1676) durch ein ähnliches prachtvolles Bühnenspiel gefeiert worden sey, habe ich nicht finden können; mag es nun unterblieben seyn, weil die bei der vorangehenden vorgekommene Unziemlichkeit jede persönliche Beziehung auf die zu feiernde Braut untersagte, oder weil sie keine Freundin solcher Prachtvorstellungen war. Allein durch die Geburt Josephs des Ersten im Jahre 1678 wurde Leopold Iten, der musikalische Prunkspiele ausnehmend liebte, Gelegenheit, seine Vorliebe zu ihnen in aller Fülle zu befriedigen. Bei dem von ihm angeordneten waren alle diejenigen wiederum thätig, welche die eben besprochene Oper gedichtet, componirt und in die Scene gesetzt hatten. Es hieß: „die triumphirende lateinische Monarchie" und war durchhin allegorisch. Die Freude erscheint vor dem herabgelassenen Vorhange, mit einer poetischen Anrede an die erlauchte Versammlung der Zuschauer, schwingt sich dann in die Luft und enthüllt die Scene, die uns ein wenig erfreuliches Bild darbietet. Auf einem weiten Felde zeigt sich ein Heereszug mit Kameelen als Lastthieren, Elephanten als Mitstreitern. Bellona auf dem Rücken eines solchen Ungethüms erscheint als Heerführerin, Herrschsucht, Wuth, Haß, Verwirrung sind als allegorische Gestalten in ihrem Gefolge, vor ihnen her flüchten Friede, Überfluß, Religion; die Trägheit, aus ihrem Schlummer aufgestört, schleicht ihnen nach auf einer Schildkröte. Jene drei edle-

ren Flüchtlinge finden wir wieder in einer unterirdischen Halle im Mittelpunkte der Erde. Aber auch persönlich tritt nun diese alte allgemeine Mutter aus einer Höhle hervor und klagt wie man sie mißhandle, sie, die Alles nährende, Alles erfreuende. Die Flüchtigen ermahnen sie, sich zur Wehre zu setzen, sie schüttelt sich, und von einem furchtbaren Erdbeben stürzen die Gewölbe ein, der Himmel schaut hinab in die unterirdische Tiefe, vor der Götterversammlung, die nun sichtbar wird, führt die Erde ihre Sache. All' ihre Leiden, klagt sie, rühren daher, daß nicht *ein* Gesetz, *eine* Herrschaft auf ihr walte. Dieser Grund des Übels wird von Jupiter anerkannt; nur *ein* Regiment sey fortan auf Erden, lautet sein Spruch; Merkur enteilt, diesen Rathschluß zu verkünden. Aber *welcher* Art nun soll dieses *eine* Regiment seyn? Venus entscheidet sich für die Volksherrschaft, Apoll thut sich kund als Aristokrat, Mars will die Monarchie. Zeus beschließt, in den vergangenen Zeiten zu erforschen, welche Form die Menschen am meisten beglückt habe. Auf Saturns Zeitalter muß man zurückgehen; Saturnus' Königsburg also wird zunächst uns vorgestellt. Hier erscheinen Zeus, Apoll, Mars, Venus, Cynthia, Merkur und eine ganze allegorische Gesellschaft: Religion, Friede, Überfluß; Zwietracht, Krieg, Herrschsucht; Fama und die Erde; die Monarchie, Aristokratie, Demokratie! Vor dem greisen Chronos führt jede Regierungsform ihre Sache; er rüstet sich zur Entscheidung. Die graue Vorwelt — un' antica lontananza — eröffnet sich in der Ferne, und das nimmer ruhende Rad der Zeiten, deren Bilder erscheinen, wie es sich dreht; auf jede Frage ertönt die Antwort:

Alles Weh verschwand
Seit eines Ein'gen Hand
Uns hat geboten.

So ist denn für die *Monarchie* entschieden; *welche* aber soll

auf Erden herrschen? Venus will die griechische, Apoll die persische, Mars die lateinische (römische); die Zwietracht enteilt, auch die alte assyrische noch mit zur Concurrenz zu bringen; Bellona und die Herrschsucht wollen die Entscheidung auf einen Kampf gestellt wissen. Die Trägheit ist auf ihrer Schildkröte indeß auch herangekrochen und frägt, wann die verkündete neue schöne Zeit angehen werde, aber Saturn weist sie schnöde zurück. Die weitere Verhandlung wird in dem Palaste der Asträa gepflogen. Hier erscheinen die 4 Monarchieen mit ihren Schutzgöttern — Cynthia hat indeß die assyrische als Schutzbefohlene sich erlesen — als Wortführer treten Gesetzgeber auf, Zoroaster, Solon, Numa und Andere; auf der Höhe einer großen Treppe zeigt sich Asträa als richtende Gottheit mit ihrem Gefolge. Jede der Monarchieen vergleicht sich einem Weltalter; wie sie jedoch in solchem Sinne sich preist, wird auch ihre Kehrseite ihr vorgehalten. Babel hat den wahnsinnigen Thurmbau aufgeführt; Xerxes peitschte den Hellespont; Griechenland, das treulose, ist nirgend vorhanden, es gehorcht den Barbaren oder dem stolzen Löwen Adria's. Die Gesetzgeber nehmen Parthei, die Entscheidung wird verzögert, indeß gießt die Zwietracht einen Flammenregen herab, die Kampflust wird entzündet, ein Kampf soll die große Frage entscheiden. Alles stürmt fort, nur Asträa und die Gesetzgeber bleiben, die Göttin läßt den Ausspruch hören, den jene durch Beispiele der Geschichte bekräftigen: nicht Kraft noch Gewalt der Waffen, der Himmel werde entscheiden.

Wir werden nun in die Elysischen Felder entrückt, und sehen die Chöre der seligen Geister vor uns wandeln. Die 4 Schutzgötter der Monarchieen treten auf mit ihren Schützlingen, sich Vorkämpfer zu erlesen aus den dahingeschiedenen Weltherrschern. Ninus, Darius, Alexander der Große, Cäsar sind die Erwählten; sie steigen empor mit den Göttern zu der Ober-

welt. Jetzt naht die Entscheidung; ganz allgemein nur ist der Ort bezeichnet, wo sie kämpfend erfochten werden soll, als „ein königlicher Platz" mit zwei Reihen durch Teppiche reich geschmückter Fenster. Die Ehrenplätze werden der Religion und dem Überflusse, den 4 Monarchieen und ihren Schutzgöttern angewiesen, die Trägheit aber, die sich ihnen gesellen will, wird zurückgeschickt, obgleich sie dem Überflusse vorhält, sie habe mit ihm und dem Reichthume auf weichen Polstern oft geruht, und der Religion, in den Klöstern habe sie ihr lange Gesellschaft geleistet. Auf den ersten Ton der Trompete, der die Ankunft der Streiter verkündet, füllen sich die Fenster mit Zuschauern und nun ziehen die Schatten der vier alten Weltherrscher ein in dem Schmucke ihrer Völker, jeder in Begleitung von sechs bewaffneten Rittern; Ninus mit einem Löwen, Darius mit einem Bären, Alexander mit einem Pardel als Abzeichen. Vor allen ausgezeichnet ist Cäsars Zug. In weiter Ferne erscheint das Capitol; wo? ist uns nicht angedeutet. Der Vorkämpfer der lateinischen Monarchie steht auf einem Triumphwagen, gezogen von Königen, durch die Römer unterjocht. Er trägt den Schmuck der römischen Kaiser, als römische Ritter sind seine sechs Gefährten gekleidet, und noch sechszehn Ritter der römischen Monarchie bilden sein Gefolge. Ein Adler fliegt ihm voran. Auf dem gebeugten Rücken der gefangenen Könige verläßt er den Wagen und nimmt auf dem Kampfplatze die erste Stelle ein unter den übrigen Weltherrschern. Der Kampf beginnt und sein Ausgang kann nicht zweifelhaft seyn. Cäsar und mit ihm die lateinische Monarchie gewinnt den Preis. Der Friede erscheint wieder auf Erden, das Verhängniß und der ganze Rath der Götter zeigt sich im Himmel, dem Erzhause Österreich, auf das die lateinische Monarchie rechtmäßig übergegangen,

wird in seinem neuen Sprossen, Joseph, ewige Herrschaft auf Erden verheißen.

Ich will nicht rügen, daß dem in der Familie der Habsburger einmahl erblich gewordenen römischen Kaiserthume — trotz der immer noch beobachteten Formen eines Wahlreiches — die nicht angemessene Benennung einer Monarchie gegeben wird, da es vielmehr eine unter einem oberen Haupte vereinigte Aristokratie darstellte; auch nicht, daß der eben geborne Sprößling des Hauses schon ohne Weiteres als dieses künftige Haupt begrüßt wurde, da die Kraft langer Gewohnheit in der Folge ihn doch dazu wirklich erhob. Allein hätte die damalige Lage der Dinge, oder auch die nächste Zukunft nur, den stolzen Bildern, diesen pomphaften Verheißungen einigermaaßen entsprochen, womit man ihn begrüßte! So aber kämpfte damals das römische Reich fruchtlos gegen die Arglist, Anmaaßung, rohe Gewaltsamkeit des übermächtigen, vierzehnten Ludewig; wenn fünf Jahre später (1683) die wüthenden Barbarenhaufen, die des Kaisers Hauptstadt in frechem Übermuthe zu gewinnen sich vermaaßen, zurückgeworfen und aus Deutschland verjagt wurden, so war es nicht die Kraft der „lateinischen Monarchie", welche den Sieg über sie errang, woran ihre Macht sich brach, sondern neben der Tapferkeit der fremden Bundesgenossen des Kaisers die heldenmüthige Ausdauer der Bürger Wiens und des dort waltenden Befehlshabers. Ja, die Zeit war gar nicht mehr fern, welche den Reichsverband immer mehr lockern sollte, bis ihn fremder Einfluß zuletzt ganz auflös'te. Jene leere Sinnbildlichkeit die das beschriebene Prachtspiel zur Schau trägt, jene prunkenden daran geknüpften Weissagungen lagen nur zu sehr in dem Geschmacke jener Zeit, welchen die damals unter ihrem letzten Haupte erlöschende fruchtbringende Gesellschaft seit ihrem Entstehen zu Anfange des Jahr-

hunderts fortwährend begünstigt hatte; jener Verein, der nicht ohne Verdienst um die Reinheit des Ausdruckes der „deutschen Heldensprache" wie er sie nannte, doch undeutschen Sinnes fremdländischer Schönrednerei und Großsprecherei übertrieben nachging, die ihm für Poesie galt. In welscher Dichtung wurde hier dargebracht, was auch eine deutsche gegeben hätte, wenn sie am Hofe des Kaisers eine Stelle hätte finden können!

Dazu kommt noch die Kälte welche die Allegorie, das Personificiren allgemeiner Begriffe, wodurch eine wesenhafte, lebendige Gestalt niemals entsteht, immer mit sich führt. Selbst der größeste Dichter unserer Tage und unseres Volkes, als er an eine Begebenheit von höchster europäischer Bedeutung um sie zu feiern eine allegorisch-dramatische Schöpfung knüpfte, die mit dem hier besprochenen Machwerke auf keine Weise verglichen werden soll, hat durch die Kälte mit der sie aufgenommen wurde, erfahren müssen, wie wenig geeignet solche Sinnbildlichkeit sey, die Gemüther zu erwärmen; während Prunk und stets erneuter Reiz der Schaulust, der Zeitrichtung zur Seite stehend, hier darüber täuschen konnte!

So mußte nun auch bei einer Richtung, wie die beschriebenen Schauspiele sie zeigen, dem Tonkünstler eine wahrhaft dramatische Behandlung derselben unmöglich fallen. Denn Vieles zwar wurde auf der Bühne in Bewegung gesetzt, wenig aber in Handlung; Schaugepränge wechselte mit Späßen, die immer in demselben Kreise sich bewegen, und weil ohne Lust und lebendige Schalkheit, der Behandlung des Tonkünstlers geradehin widerstreben. Ihnen steht der frostige Ernst der Allegorie gegenüber, die in dem zuletzt beschriebenen Spiele von der Bühne völlig Besitz nimmt, und wie sie in früheren die anmuthig-lebensfrischen Gestalten der griechischen Fabel zu trockenen Sinnbildern einer beschränkten Moral verkehrte, nun selbst die Dar-

stellung des Unmöglichen erheischte, wie die sichtliche Verkörperung dreier Regierungsformen in einzelne Gestalten! Galanterieen und Staatsgespräche werden uns zur Genüge geboten, aber nicht Liebe und edle Hingebung für das Vaterland; hin und wieder vielleicht Pracht und Volltönigkeit römischer Rede, nicht aber lebendige Gestalten aus der Römerwelt, wäre es auch nur in rohen Umrissen zur Belebung durch den Tondichter!

Ist es mir gelungen, durch die vorstehende ausführliche Beschreibung von Festspielen jener Zeit, die auf der Höhe der Kunst zu stehn sich vermaaßen, ein anschauliches Bild derselben zu geben, so werden wir uns nicht wundern, in den wenigen uns erhalten gebliebenen handschriftlichen Beispielen damaliger welscher Opernmusiken nichts Anderes zu finden als eine Reihe von Gesängen im Style ein- und mehrstimmiger beliebter Madrigale jener Tage, durch trockene Recitative verbunden, und wo in den Chören die Behandlung sich etwas höher schwingt, sie den freien, mehr oratorischen geistlichen Bitt- und Lobgesängen gleichen zu sehen. Wem dergleichen Beispiele musikalischer Dramen des Ausgangs der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts daher nicht zur Ansicht gelangten, wird über deren Wesen sich hinreichend unterrichtet halten dürfen, wenn er bei genauer Kenntniß der geistlichen und Madrigalmusik jenes Zeitabschnittes, die bei einer Fülle gedruckter Werke solcher Art leicht zu erwerben ist, sie sich denkt als eine Zusammensetzung der verschiedenen ihm dadurch bekannt gewordenen Formen des Einzelgesanges und des mehrstimmigen, des begleiteten und unbegleiteten; ohne andere Charakteristik als die allgemeine des in den gesungenen Worten ausgesprochenen Gefühles, ohne eine gemeinsame, jedes einzelne Drama eigenthümlich bezeichnende Färbung des Ganzen.

Daß endlich die Kunst ihrer wahren Bestimmung ganz

entfremdet wird, wo sie zur Dienerin irgend einer Partheisucht sich herabwürdigt, und dasjenige, zu dessen Darstellung ohnehin ihre Mittel nicht ausreichen, zu gestalten strebt, bedarf keiner ausführlicheren Worte.

XIV.

Druckfehler in den Musikbeilagen des dritten Theiles von dem Werke: „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zu der Kunst des Tonsatzes.“

Dieser Aufsatz wurde bereits im Jahre 1849 geschrieben, und war damals bestimmt, meine im folgenden Jahre herausgekommene Schrift „Zur Geschichte heiliger Tonkunst“ zu beschließen, von der die gegenwärtigen Blätter als Fortsetzung sich ankündigen. Ich nahm ihn damals zurück, und zog vor der Schrift einen von mir gehaltenen Vortrag als Anhang mitzugeben, und in dieser Gestalt ist sie zu Anfange 1850 erschienen.

Wenn ich nun jetzt, nach Verlaufe von zwei Jahren, dennoch mit diesem Aufsatze hervortrete, der, wenn auch zunächst nur für die Besitzer meines größeren Werkes über den evangelischen Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes von unmittelbarem Interesse, doch von einem allgemeineren Standpunkte aus auch von Anderen es in Anspruch nehmen dürfte, so beruht die Veranlassung davon in der seitdem veränderten Lage der Sache.

Einen bedeutenden Theil der Musikbeilagen meines zuvor gedachten Werkes, zumahl dem Umfange nach, bilden im drit-

ten Bande Tonsätze des unsterblichen Johann Sebastian Bach. Ich darf versichern, daß ich ernstlich bemüht war, mit dem mir damals zu Gebote stehenden Mitteln, dieselben so getreu als möglich darzustellen, sahe mich aber als ich mit dem Werke beschäftigt war, zum Theil noch auf ungenügende beschränkt. Seit dem Erscheinen dieses Bandes haben sich aber die zuverlässigen um Vieles vermehrt. Früher schon hatte mir die in demselben oft erwähnte Schrift des verdienten Mosevius, meines lieben Freundes, über „Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen" eine höchst schätzbare, noch vor der Herausgabe zu benutzende Beihülfe gewährt; seitdem aber ist auch eine bedeutende Anzahl Bach'scher Originalhandschriften bekannter, und allgemeiner zugänglich geworden, es hat sich eine Gesellschaft gebildet die es sich zur Aufgabe stellt, denselben nachzuforschen und die Werke des Meisters nach ihnen, oder wo sie nicht zu ermitteln sind, nach den zuverlässigsten älteren Abschriften in möglichst ursprünglicher Gestalt herzustellen und öffentlich zu machen; endlich hat in neuester Zeit Herr Ludwig Erk durch Herausgabe von Johann Sebastian Bachs Choralgesängen und geistlichen Arien nach beiderlei Quellen um diesen Theil Bach'scher Hervorbringungen sich ein anerkennenswerthes Verdienst erworben. Wie nun durch alles dieses die Ansprüche an dergleichen Mittheilungen sich um Vieles gesteigert haben, so bin ich dadurch auch auf manche Mängel der meinigen aufmerksam geworden, und manche zuvor ausgesprochene Ansicht hat einer abermaligen Prüfung unterworfen werden müssen.

Jene Mängel haben einen doppelten Grund: daß ich in Rücksicht der von mir mitgetheilten vollständigen Cantaten zum Theil auf Abschriften mich habe verlassen müssen, die zwar nach den Originalhandschriften gefertigt sind, von mir aber einer vergleichenden Durchsicht und Feststellung alles Einzelnen nicht

unterworfen werden konnten; daß ich ferner bei vielen Choralsätzen deren ursprünglicher Zusammenhang mit den größeren geistlichen Werken zu denen sie gehörten nicht angegeben werden kann, da uns dieselben überhaupt, geschweige denn in der Urschrift mangeln, auf die von Philipp Emanuel Bach 1784—1787 herausgegebenen Choralgesänge seines Vaters mich beschränkt fand, diese Sätze aber im Sinne meiner Arbeit nicht entbehren konnte.

Daß die Herausgabe Philipp Emanuel Bachs eine vielfach unvollkommene sey, daß die Rügen welche Herr Erk in dem Vorworte zu der seinigen dagegen aufstellt, gegründet sind, wer möchte es läugnen? Eine kritische Ausgabe dieser Schöpfungen seines Vaters beabsichtigte der geistreiche Tonsetzer gewiß auch nicht; war er doch wohl überhaupt als schaffender Künstler für eine solche nicht geeignet. Die ganze Zusammenstellung der seinigen zeigt daß er dabei den Zufall walten, sie durch einen untergeordneten Schreiber bewirken ließ, und höchstens hie und da Hand anlegte um, weil bei der von ihm gewählten Form unbegleiteter Tonsätze für eine Art Choralbuch die Harmonie in den Singstimmen nicht selten nur unvollständig enthalten war, dieselbe aus dem Grundbasse und den begleitenden Instrumenten zu ergänzen. So wurde er in einer Zeit, die auf jedem Gebiete der Kunst bei Herausgabe älterer Meisterwerke die Feile anlegte, um sie dem größeren Theile des Publikums annehmlich und ausführbar zu machen, zu dem Verfahren hingedrängt, das der neuere Herausgeber bei höheren Ansprüchen so herbe getadelt hat, und mit Recht. Aber gewiß! wir werden trotz allen erheblichen Flecken immer nicht vergessen dürfen, daß wir dem älteren dennoch für seine Sammlung sehr vielen Dank schuldig sind. Ohne sie, wie leicht wäre es geschehen, daß Nichtachtung und Verwahrlosung jene Schätze eigenthümlicher Schöp-

sungen für die Kirche, auf die jene Theile derselben uns erst aufmerksam gemacht haben, dem unersetzlichen Verluste preisgegeben hätte, vor dem bis zu unseren Tagen noch manche fast wunderbar gerettet wurde durch emsige Forscher, für welche die Bekanntschaft mit dem durch des Sohnes Verdienst Erhaltenen der leitende Faden wurde das Werk des Vaters zu entdecken? Und weht nicht, trotz mancher jetzt aufgedeckten, und hie und da bisjetzt nur vorauszusetzenden Entstellung der Geist desselben dennoch so mächtig in dem größeren Theile dieser köstlichen Überbleibsel, daß, wenn sie auch für die Zukunft nur Bruchstücke bleiben sollten, sie den größesten Werth für uns behalten müssen?

Es ist hier nicht der Ort die, fast nach einem halben Jahrhunderte erschienene Wiederauflage jener älteren Ausgabe einer kritischen Beleuchtung zu unterwerfen, ich verweise deshalb auf das Werk des Herrn Erk. Allein ich kann nicht umhin demselben dafür zu danken, daß er eine in meiner Abhandlung über Bach aufgestellte Behauptung — mag sie nun zuerst durch mich laut geworden seyn auf den Grund der Äusserung Forkels, daß Bach niemals die Melodie eines Liedes erfunden habe, mag irgend ein Anderer, mir unbekannt Gebliebener damit früher hervorgetreten seyn — daß er, sage ich, meine Behauptung aufgenommen hat, wonach mehre Kirchenmelodieen und geistliche Arien den großen Meister zum Urheber haben. Ich habe im Ganzen und Einzelnen diese Frage zur Entscheidung zu bringen gesucht, die, der Lage der Sache zufolge, bisjetzt immer nur eine vorläufige seyn kann, und der Prüfung Anderer gar sehr bedarf, denen ich dafür nicht minder dankbar seyn werde, wenn sie auch zu einem anderen Endergebniß führen sollte als die meinige. An dem bloßen „Recht behalten" ist mir gar wenig gelegen, Alles aber an Erforschung der Wahrheit; und wenn ich irgendwo einen Grund für meine Ansicht einen entscheiden=

den genannt habe, soll damit keinesweges gesagt seyn daß er ein jedes fernere Erörtern nun für immer ausschließe. Mag doch bei aller strengen Selbstprüfung Niemand sich ganz sicher davor halten, daß irgend eine ihm verhehlt gebliebene Besonderheit seines Wesens ihn irre geleitet habe!

Fand ich mich nun zu abermaliger Durchprüfung der von mir mitgetheilten Sätze Joh. Sebastian Bachs veranlaßt, so lag es mir sehr nahe diese auf alle, dem dritten Theile meines Werkes beigegebenen Mittheilungen auszudehnen. Dazu hatte es mir zuvor schon an einer äusseren Veranlassung nicht gefehlt, welcher der gegenwärtige, nach früherem Zurückziehen jetzt der Öffentlichkeit übergebene Aufsatz seine anfängliche Gestalt verdankt.

Herr Organist Becker in Leipzig, mein werther Freund, hatte nämlich aus eigener Bewegung die Mühe über sich genommen, nachdem die Notenbeispiele im dritten Theile meines Werkes über den evangelischen Kirchengesang bereits zuvor durch Herrn Organisten Schellenberg zu Leipzig, Musikdirektor Commer hieselbst, und mich selber schon einer doppelten, oft selbst dreifachen Correktur unterworfen gewesen waren, sie nochmals genau durchzusehen, ob noch Stichfehler darin zu finden seyen. Nun enthielt das von demselben mir mitgetheilte Verzeichniß allerdings ein starkes Sündenregister, welches auf den ersten Anblick bedenklich machen, und die Besorgniß erregen konnte, als werde eine so große Menge von Fehlern dem Gebrauche des Buchs Eintrag thun, was namentlich bei den von J. S. Bach mitgetheilten Sätzen für einen großen Nachtheil hätte angesehen werden müssen.

Zum Glück ist dies jedoch nicht der Fall. Ein großer Theil der Rügen bezieht sich auf überflüssige Versetzungszeichen, die nicht schaden, mangelnde, die durch den ganzen Zusammenhang, die Bezifferung, das gleichzeitige Vorkommen in andern Stim-

men auf das Unzweideutigste ergänzt werden, und nur der Genauigkeit halber beizufügen gewesen wären.

Der wichtigste Theil dieser Rügen betrifft fehlerhafte Fortschreitungen — Quinten, Oktaven — und auf diese habe ich meine vorzüglichste Aufmerksamkeit gerichtet. Man wird dem Componisten nicht nachhelfen dürfen, wo er, aus Nachlässigkeit gegen die Vorschriften des reinen Satzes verstoßen hat, man wird ernstlich nachzuforschen haben, ob ein solcher Verstoß vielleicht ein absichtlicher gewesen sey, und ob demselben irgend eine künstlerische Intention zu Grunde liege; aber hüten wird man sich müssen, ihm Fehler aufzubürden, an denen er keinen Theil hat. Von diesem Gesichtspunkte aus will ich mich nun zunächst mit diesem Theile der vorkommenden Stichfehler beschäftigen.

1. In Tonsätzen Reinhard Keisers.

Keiser arbeitete schnell und leicht, ohne bei dem Einzelnen viel zu verweilen: es würde also nicht sehr befremden können, Verstöße, wie die besprochenen, bei ihm zu finden. Dennoch darf man sie nicht bei ihm ohne Weiteres voraussetzen, und ohne nähere Prüfung hinnehmen.

S. 26. Takt 5. u. 6. des Satzes erscheinen Quinten ($^{h}_{e}\,^{g}_{c}$) zwischen den Singstimmen und dem Grundbasse. Sie sind nicht zu tilgen, sondern gehören unbedenklich dem Setzer an. Sie beleidigen aber auch das Ohr nicht; zudem sind sie durch den im Vortrage damals gewöhnlichen Vorhalt der Obersecunde bei der Cadenz des Recitativs gänzlich verlöscht worden. Ein Stichfehler ist hier keinesweges vorhanden. Es ist aber auch in der That noch ein Gegenstand näherer Untersuchung, ob nicht bei dem (selbst gleichen) Fortschritte der Stimmen durch Intervalle die in der ursprünglichen Tonfolge liegen, Quintenfortschreitungen zulässig werden? Mir scheinen Quinten in gerader Bewegung da nur

fehlerhaft zu seyn, wo die Stimmen schrittweise fortgehen. Die Quinte ist das erste selbständige harmonische Erzeugniß jeden Tones. Zwischen schrittweise fortgehenden Tönen finden nur melodische nicht harmonische Beziehungen statt: werden sie durch die Quinte die zu ihnen ertönt mit der Urharmonie in unmittelbares Verhältniß gesetzt, so erscheint dieses, weil ohne Vermittelung, naturwidrig und abstoßend. Gehen die Töne dagegen in den Verhältnissen fort welche die Urharmonie bilden: (8ve, 5te, 4te, gr. u. kl. 3) so finden die Quinten mit denen sie begleitet werden in diesem Verhältnisse schon ihre Vermittelung, stellen sich dar als vollkommen naturgemäß, und werden zu Unrecht als fehlerhaft gescholten: kein, noch so zartes Ohr wird durch sie sich beleidigt fühlen. So finden sich im elften Takte des Anfangschorales in Grauns „Tod Jesu" zwischen dem Alte und Tenore, die beide, für sich genommen, in großen Terzen fortschreiten (es, g; as, c;) ganz offenbare Quinten, für die es wohl kaum der Rechtfertigung bedürfen wird die ein Verehrer des Meisters versuchte, behauptend: durch einen Frevel wider die Grundregeln des reinen Satzes habe Graun die Liedworte „zur Frevelthat entschlossen" erst recht kräftig ausdrücken wollen.

S. 29. In dem ersten Takte der letzten Reihe, bei einem Zeilenschlusse, gehen Sopran und Baß in Oktaven fort. Die Stelle ist dem Original getreu verzeichnet, und nicht zu bezweifeln, daß dieser Gang dem Tonsetzer zugehört. Schon bei älteren Tonsätzen (des beginnenden 17ten Jahrhunderts) finde ich, daß man auf Oktavengänge bei Zeilenschlüssen, wenn sie durch Pausen getrennt waren, nicht ängstlich Rücksicht nahm. Hier kommt dazu, daß der Gang des Instrumentalbasses die Wahrnehmung der fehlerhaften Fortschreitung fast gänzlich auslöscht, der Setzer also derselben sich entweder gar nicht bewußt wurde, oder leicht darüber hinweg ging.

Ebend. Im vorletzten Takte desselben Satzes erscheint zwischen Alt und Tenor eine offenbare Quintenfortschreitung. Durch Punktirung der drittletzten Note des Taktes hat der Tonsetzer, offenbar absichtlich, sie zu tilgen gesucht. Es ist ein Umgehen, das

man nicht geradehin wird billigen können, daneben aber auch wieder ein Beweis dafür, daß die Stelle richtig verzeichnet ist.

S. 30. Im ersten Takte der 2ten Reihe des Choralsatzes: „O Menschenkind" rc. findet ein Oktavenfortschritt zwischen Sopran und Tenor statt. Die 1ste und 2te Geige haben ihn in ganz ähnlicher Art, nur daß er dort als Einklang erscheint; es ist nicht zu bezweifeln, daß er demnach dem Tonsetzer angehört. Dazu kommt daß er nach einem Zeilenschlusse eintritt vor dem freilich keine Pause steht, immer jedoch deshalb weniger bedenklich erscheinen durfte.

2. In Sätzen Haendels.

Die hier mitgetheilten Händel'schen Sätze sind zwar zum großen Theile aus Jugendwerken des Meisters entnommen. Allein bei ihm, der auch damals schon so gründlich arbeitete, ist man zu der genauesten Prüfung verpflichtet um ihm nichts aufzubürden.

S. 39. Im 8ten und 9ten Takte der 1sten Reihe, geht die erste Viole gegen den Baß in Oktaven fort, im 12ten Takte die 2te gegen die Grundstimme in Quinten. Der Fehler wird getilgt, wenn in beiden Fällen die zweite Bratschenstimme zur ersten wird, und nicht allein für das Auge; denn für das Ohr hat der Fortgang wie er hier erscheint durchaus nichts Beleidigendes. Zwar entstehen im ersten Falle durch Umstellung der Stimmen nun wiederum Oktaven zwischen der 2ten Bratschenstimme und dem Basse. Diese sind jedoch nicht zu beachten. Denn durch 5 Takte geht die Bratsche (wenn auch nie auf einem Tone verweilend) mit dem Basse in der Oktave fort, wie es bei den Instrumentalbegleitungen in seiner Zeit oft vorkommt, und die Fortsetzung dieses Verhältnisses hat deshalb nichts Auffallendes. Ein Ähnliches unter den gleichen Umständen findet sich (zwischen Bratsche und Baß) in der 2ten Reihe Takt 4, S. 40.

S. 40. Ist in der ersten Reihe, im 10ten Takt des Tenor wirklich ein Stichfehler vorhanden: die erste Note dieser Stimme

muß offenbar b, nicht c heißen, und so sind die Quinten zwischen Alt und Tenor beseitigt.

S. 40. Takt 7. in der 2ten Reihe derselben Seite gehen die 2te Geige und 2te Bratsche in Oktaven fort. Die Stelle steht im Original. Der Übelstand ist vollkommen unerheblich, und wäre getilgt, wenn die letzte Note der 2ten Bratsche f statt d hieße; eine Verbesserung, für die sich jedoch keine Analogie findet.

3. J. S. Matthesons.

S. 51. Im 3ten Takt der 3ten Reihe schreitet der Alt gegen den im Tenor erscheinenden cantus firmus in Quinten fort. Der Gang des Altes ist früheren, analogen Stellen ganz übereinstimmend gebildet: nur an ihm, nicht an dem cantus firmus könnte geändert werden. Die Analogie macht es aber bedenklich. Der Tonsetzer wird den Verstoß schon auf sich nehmen müssen. Ein Stichfehler waltet nicht ob.

4. J. S. Telemanns.

Telemann stellt (in dem Vorberichte zu seinem Choralbuche, wo er von unterlaufenden fehlerhaften Fortschritten, namentlich in den Mittelstimmen, redet, den Satz auf: „er habe es ändern können, allein es müsse allerhand vorgetragen werden." Bei ihm wird man also wegen solcher Fortschreitungen am wenigsten bedenklich seyn dürfen, sobald man nur die Überzeugung hat, dem Originale treu gefolgt zu seyn.

S. 68. In dem 2ten Takte der 3ten Reihe findet ein Quintenfortschritt statt zwischen der zweiten Geige und dem Grundbasse. Unbezweifelt, schon der Bezifferung zufolge, muß aber die letzte Baßnote es heißen, und nicht c: es ist also ein Stichfehler vorhanden. Durch diese Berichtigung entsteht freilich ein Oktavenfortschritt zwischen der Bratsche und dem Baß, den aber der Setzer wohl als unerheblich betrachtete.

S. 76. Die Schlußnoten des Alts und Tenors in der ersten, die Anfangsnoten beider in der 2ten Reihe zeigen Fortschritt in reinen

Quinten. Diese erscheinen in den Mittelstimmen auch in der Urschrift. Für einen Stichfehler können sie nicht gelten, und es bleibt dahingestellt, ob Telemanns zuvor angeführter Grundsatz sie rechtfertigt.

S. 86. Im 2ten Takte der 2ten Reihe gehen die letzten beiden Noten des Tenor und des Basses in Oktaven fort. Hier hat offenbar, der Wirkung halber, Absicht obgewaltet, die man gelten lassen muß.

5. J. S. Bachs.

S. 217. Nur ein Fall falscher Fortschreitung ist hier gerügt, bei dem offenbar ein Stichfehler obwaltet. Die letzten Noten des Basses im zweiten Takte der ersten Reihe müssen nämlich a f heißen, nicht . Nur ein Irrthum des Abschreibers hat diese fehlerhafte Stelle eingeschwärzt, wodurch (ohne künstlerische Absicht) 2 reine Quinten in den äussersten Stimmen entstehen.

Folgen reiner Quinten kommen übrigens in Sätzen J. S. Bachs zuweilen vor: da er selten etwas unabsichtlich that, wird man immer Bedenken tragen müssen an solche Stellen Hand anzulegen, und es unbedingt zu unterlassen haben, sobald dergleichen in seiner eigenen Handschrift erscheinen. Sollten sie vielleicht gleich Mixturen der Orgel dem großen Orgelmeister wirken?

Nach diesen Rügen wende ich mich zunächst zu denen, die ich nicht anerkenne:

S. 1. Im drittletzten Takte des Liedes: „Dein' eigne Liebe zwinget mich" wird bemerkt, daß die 2te Note der Singstimme e heißen müsse. Zufolge der Bezifferung allerdings, auch ist e die Lesart der Ausgabe von 1741. Ich habe die der Ausgabe von 1714, als die bessere aufgenommen, weil die Folge dreier Quarten in der Melodie etwas Einförmiges und zugleich Unsangbares hat.

Im folgenden Takte wird auf der 2ten Note der Singstimme eine Fermate verlangt; ich glaube indeß daß der Fortgang beider Schlußzeilen ohne Unterbrechung einen eigenthümlichen Ausdruck hat, den man nicht verlöschen darf; auch ist der Melodie nirgend eine Fermate beigegeben, das Verweilen vielmehr durch Pausen oder Werth der Noten ausgedrückt. Daß in der Ausgabe von 1741 an der bezeichneten Stelle eine Fermate vorgeschrieben ist, entscheidet nichts.

Hiebei sey mir die allgemeine, die Notenbeispiele aller 3 Theile betreffende Bemerkung vergönnt: ich habe in der Regel die Melodieen der Kirchenlieder in ihrer ältesten Fassung gegeben, und sie danach überschrieben; in einzelnen Fällen aber kein Bedenken getragen auch Varianten des Tonsatzes späterer Ausgaben aufzunehmen, wo sie Früheres ergänzten oder berichtigten.

S. 2. Im viertletzten Takte des Liedes „Du zuckersüßes Himmelsbrod" heißt die letzte Baßnote h. Es wird f dafür verlangt. Jenes ist aber die Lesart von 1705, die älteste.

S. 3. Unter Nr. 9ª und 9ᵇ sind 2 Melodieen des Liedes: „Spiegel aller Tugend" (1698, 1710) mitgetheilt. In dessen vorletzter Zeile ist einmahl die Form „vorlängst," das zweitemahl „fürlängst" gebraucht. Es wird die erste beider Formen für beide Fälle gefordert. Ich glaube indeß mit Recht mich an die Formen gehalten zu haben, welche die Quellen des Liedes anwendeten, denn es kam darauf an, diesen getreu zu folgen, nicht das anscheinend Bessere oder Gebräuchlichere zu wählen.

S. 6. Im 2ten Takte der 2ten Reihe des Liedes: „Es kostet viel ein Christ zu seyn" heißt die letzte Baßnote f. Es wird deren Erhöhung durch ein ♯ verlangt, die aber m. E. durch den phrygischen Schluß des folgenden Taktes, wo f nothwendig ist, ausgeschlossen wird.

S. 10. Im 6ten Takte der 2ten Reihe des Liedes: „Ihr Kinder des Höchsten" wird statt d (dessen erster Note) h verlangt. d ist aber die richtige Les'art, die noch 1741 vorkommt, und die Folge einer reinen Quinte auf eine verminderte ist keine verbotene Fortschrei-

tung, die ich selbst, wenn sie es wäre nicht tilgen würde, weil es mir um die älteste Gestalt in der die Melodie erscheint, zu thun war.

S. 21. Im 3ten Takte der 2ten Reihe des Soliloquiums der Maria fehlt vor der Baßnote **c** ein ♮. Es könnte nöthig scheinen weil die letzte Note des vorhergehenden Taktes durch ein ♯ erhöht ist, aber es wird überflüssig wenn man den Grundsatz festhält daß jede Vorzeichnung nicht über die Grenzen eines Taktes hinaus gilt. In diesem Falle widerstreitet aber auch der ganze Zusammenhang des Satzes der Annahme einer fortdauernden Erhöhung.

S. 22. Im 4ten Takte des Satzes Nr. 41 Seite 22 „Eli, Eli" mußte allerdings vor der ersten Note **d** ein ♯ stehen. Da es die unmittelbar vorhergehende Note hat, da es in der Bratsche darüber steht, durch die Bezifferung angedeutet ist ꝛc. wird durch seinen Mangel a. a. O. Niemand irre geleitet werden können: seine Beifügung erscheint mir also überflüssig. Eben so überflüssig schien mir am Ende derselben Seite bei der ersten Note des letzten Taktes der Singstimme von Nr. 42 die Beifügung eines **b**, da es die unmittelbar vorhergehende hat, es in der ersten Geige ausdrücklich steht, es auch in der Bezifferung angedeutet ist.

S. 26. Im 3ten Takte der letzten Reihe ist vorgeschlagen die Begleitung der Singstimme übereinstimmend zu machen; statt **cis ha** in jener, **h a** zu setzen, wie diese es hat. Es ist ein Besserungsvorschlag, der Vieles für sich hat: das Original enthält jedoch die Stelle wie sie steht, und in dieser Gestalt geben sie auch alle mir bekannt gewordenen Abschriften.

S. 28. In der letzten Zeile von Nr. 46, im ersten Takte ist **fis** ausdrücklich vorgezeichnet, ohnerachtet der Satz aus **G-dur** geht. Vielleicht ist die Vorzeichnung überflüssig, aber fehlerhaft ist sie nicht, zumahl im Folgenden überall **f** gesungen werden soll.

S. 31. Im ersten Takte der 2ten Reihe wird vorgeschlagen, dem Sopran **c** statt **d** zu geben, dem Tenor **g** statt **f**, woraus denn zugleich folgen würde, daß die Bezifferung $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$ heißen müßte. Es ist ein Besserungsvorschlag, der eben abzulehnen ist, weil das Original ihm entgegensteht, so hart auch die Stelle klingen mag.

S. 65. Im 3ten Takte der 3ten Reihe von Nr. 61 ist vor der vor=

letzten Note der ersten Geige kein ♮ gesetzt: ich habe es für überflüssig gehalten weil es unmittelbar zuvor der Unteroktave beigefügt ist.

S. 66. Im vorletzten Takte der 2ten Reihe wird vorgeschlagen das ♯ vor g zu tilgen. gis f, gis a klingt allerdings hart und widrig, aber es ist so ganz in der eigenthümlichen Art Telemanns, das Herbe des Gefühls durch widrige Tonfolgen auszudrücken, daß die Stelle ungeändert bleiben muß, zumahl sie auch im Originale so steht.

S. 67. Im ersten Takte der 2ten Reihe wird in der Singstimme eine semibrevis verlangt, die durch die Analogie mit dem Hoboe sich auch wohl rechtfertigen ließe. Es liegt aber in dem Anfangs kürzeren, dann tieferen Seufzer eine Steigerung, die ich um so weniger verlöschen möchte, da sie meine (sonst auch noch von Beckers abweichende) Abschrift enthält. So fehlen namentlich dort auch die 2te und 3te Note des Hoboe im vorletzten Takte derselben Seite, die ich, als charakteristisch und kaum das Gepräge eines willkührlichen Zusatzes tragend, nicht entbehren möchte. Eben so ist es in derselben Reihe mit der ersten Note der Singstimme, die in B.'s Abschrift eine semibrevis ist, viel besser aber, wie in der meinigen eine minima seyn muß, weil so die Stimme dem Hoboe nachhallt, statt unmittelbar mit demselben einzutreten.

S. 74. In der 2ten Reihe soll die erste Note des Sopran statt fis angeblich d heißen. Durch meine Abschrift wird diese Änderung nicht gerechtfertigt.

S. 81. Im ersten Takte der Grundstimme in der 2ten Reihe ist die letzte Note durch ein ♯ erhöht; es wird vorgeschlagen dasselbe zu löschen. Die Stelle, wenn auch etwas herbe, ist jedoch zu sehr in Telemanns Art, um daran zu ändern.

S. 84. Der 2te Takt der 1sten Reihe hat in der Oberstimme 2 Achtel und dann 3 Achtel-Triolen, im Basse 4 Achtel und dann 2 Triolen. Es ist vorgeschlagen beide Stimmen gleichmäßig fortgehen zu lassen, im Basse also $\frac{1}{4}$ und dann 3 Achtel-Triolen zu setzen. Der Gleichförmigkeit wäre es entsprechend, die Urschrift steht aber entgegen, und es ist möglich, daß der Componist etwas besonderes

darin gesucht hat, wenn die raschere Bewegung der andern Begleitstimmen der Grundstimme sich erst um etwas später mittheilt.

S. 87. In der 1sten Reihe, im 3ten Takte hat der Tenor f des. Es wird f f vorgeschlagen, vielleicht damit das folgende g leichter zu treffen sey, was allerdings durch das a im Alte und in der 2ten Geige sehr erschwert wird. Doch sind dergleichen, wenn auch allerdings schwer ausführbare Stellen zu sehr im Geschmacke Telemanns um hier eine Änderung eintreten zu lassen, die der Urschrift zuwider laufen würde.

S. 91. Im 2ten Takte der 2ten Reihe schreitet der Grundbaß durch d cis ais fis fort: d h ꝛc. wird für richtiger gehalten. Eine Analogie ist für diese Verbesserung nicht vorhanden, die Les'art der Urschrift wird also bleiben müssen.

S. 92. Im letzten Takte des ersten Systems soll die 3te Note a statt h heißen, also ein gebrochener D-dur-Akkord stattfinden. Das Original rechtfertigt diese Änderung nicht. Das Vorangehende weis't allerdings nach D-dur hin, das Folgende ergreift aber sogleich wieder H-moll, und daß dieses, trotz jener Andeutungen, schon früher eintritt als man vermuthet, ist ein Zug, der Telemann schon zuzutrauen ist.

Eben so ist dem Vorschlage nicht beizutreten, in der 4ten Reihe Takt 3—4, 6, 7, die Bogen zwischen d d und a a, in der 5ten, Takt 1. 2 zwischen d d zu tilgen. Der Gegensatz zwischen Bindung in der Begleitung und Anschlag in den Singstimmen hat etwas Eigenthümliches, das nicht um der Gleichförmigkeit wegen zu tilgen ist.

S. 96. In der 1sten Reihe, im 2ten Takte des Tenor steht vor f kein ♯, obwohl fis zu singen ist. Es bedarf aber dessen auch nicht, da die Vorzeichnung in der letzten Note des voranstehenden Taktes unmittelbar vorhergeht, und in der 3ten Note des Sopran ebenfalls erscheint. Niemand wird hier f statt fis zu singen vermögen.

S. 97. Wird im 2ten Takte des Tenor g f statt g zu setzen vorgeschlagen. Die etwas harte Stelle ist aber durchaus telemannisch, man darf sie nicht mildern, zumahl auch die Urschrift entgegensteht.

S. 99. Die beiden letzten Baßnoten der ersten Reihe heißen **g a**. Es wird **a a** vorgeschlagen, und so steht es auch S. 101 im vorletzten Takte des Basses in der 2ten Reihe. Ich würde mich an das Original halten, wenn es auch hier incongruent ist: dergleichen kleine Abweichungen, selbst wenn zufällig, bleiben stets eine gewisse Würze.

S. 160. Im 4ten Takt der 2ten Geige in der letzten Reihe ist statt **e d** (das dort steht) **cis h** | **ais** vorgeschlagen, wodurch allerdings die Stelle milder klingend wird. Allein für diesen Verbesserungsvorschlag ist keine Analogie vorhanden, und das nur fremd oder hart Klingende bei J. S. Bach zu verbessern wird man sich immer hüten müssen.

S. 162. Im vorletzten Takte des Grundbasses der letzten Reihe wird das ♯ vor **g** verlangt. Die freilich nicht unbedingt zu billigende Weglassung ist aber unschädlich, da **gis** in der 2ten Geige in der Bindung forttönt, in der ersten ausdrücklich vorgezeichnet ist, und **eis** es ohnehin unmöglich macht **g** statt **gis** zu nehmen.

S. 177. Takt 4 1ste Geige,
S. 185. „ 3 „ „
S. 200. „ 3 „ „
ist übereinstimmend vorgeschlagen statt des an die letzte Note des vorangehenden Taktes durch einen Bogen gebundenen **f**, jedesmahl **g** zu setzen. Es ist eine nicht unmittelbar, sondern erst im 3ten Theile des Taktes aufgelös'te None, die offenbar beabsichtigt ist, da sie 3mahl in gleicher Art vorkommt.

S. 179. Takt 2 des Singbasses soll statt der 1sten Note **c**, **c b** gesetzt werden, wie es an der analogen Stelle S. 187 im ersten Takte des Singbasses steht. Die kleine Incongruenz erklärt sich indeß dadurch, daß an der erstgedachten Stelle nur 2, an der letzten 3 Sylben zu singen sind, und da sie durch die Urschrift gerechtfertigt ist, wird man nicht willkührlich daran rühren dürfen.

S. 207. Im 2ten und 3ten Takte des Grundbasses der 2ten Reihe soll die 3te Note, dort **g** statt **es**, hier **a** statt **f**, heißen. Die Bezifferung der beiden Noten durch die kleine Septime, die jedesmahl in der Geigenstimme erscheint, rechtfertigt jedoch die Stelle unbedenklich wie sie steht.

S. 210. Es ist die Meinung, daß (bis auf den Baß) alle Geigen-

instrumente unisono gehen, und nicht bloß Bratschen angewendet werden sollen. Der Umfang der Geigen in der Tiefe wird auch nirgend unterschritten.

S. 210. 211. Im 3ten Takte der 3ten, im 4ten der 2ten Reihe, unmittelbar vor dem Eintritte des cantus firmus ist das g der Anfangsfigur an das folgende g durch einen Bogen gebunden, der bei dem Anfange des Ritornells und seinem Wiederbeginne nach den ersten 3 Zeilen nicht vorgeschrieben ist. Der Wegfall desselben ist in Vorschlag gebracht, doch mit Unrecht. Die Stelle kömmt zu verschiedenen Bässen vor, und erfordert schon deshalb einen abweichenden Vortrag, zumahl da das erste g wo es vor dem Wiedereintreten des cantus firmus vorkommt als Obersecunde des unter sich reichenden Basses erscheint, und die Auflösung dieses Mißklanges in der Bindung viel angenehmer klingt. Kleine Mannichfaltigkeiten solcher Art hat man bei dem, das Einzelne sorgfältig ausbildenden Bach wohl wahrzunehmen, und sie nicht voreilig auszulöschen um Gleichförmigkeit festzuhalten.

S. 213. Im 1sten Takte der 3ten Reihe soll angeblich die 5te Note der Singstimme as, nicht b heißen. Offenbar ist b sangbarer, mannichfaltiger; auch ist es durch die Urschrift gerechtfertigt.

S. 215. Ist es unnöthig die Vorzeichnung des b vor a über und zwischen den Linien zu wiederholen, da das einmahl gesetzte Versetzungszeichen für den ganzen Takt gilt.

S. 217. Im letzten Takte der Grundbaßstimme der untersten Reihe soll in der abwärtsgehenden Figur es ein ♮ vor sich haben, weil unmittelbar vorher in der Singstimme e vorkommt. Allein eben so unmittelbar nachher kommt wieder es in der Hoboenstimme vor, und fis es in der Grundstimme ist mindestens nicht gegen Bachs Gebrauch, und kann eine chromatische Würze seyn sollen. Ich würde die Stelle ungeändert lassen.

S. 224. Erste Reihe Takt 5 des Instrumentalbasses wird statt der letzten Note H, e vorgeschlagen. Nach der Analogie der ganzen Figurenkette des Grundbasses ist aber H ohne allen Zweifel richtig, auch durch die Urschrift bewährt.

S. 240. Im 2ten Takte der letzten Reihe, in der Violoncellstimme,

ist der Fortschritt d cis b a ꝛc. offenbar dem durch d cis b a vorzuziehen, da b unmittelbar vorher mit Bedeutung vorkommt, und auch eine chromatische Würze der angegebenen Art dem Meister durchaus nicht fremd ist.

S. 272. Der 4te Takt des Basses der letzten Reihe soll nicht H H cis, sondern angeblich H cis cis heißen. Er ist aber dem vorangehenden ganz analog gebildet, und ich würde also die Les'art wie sie steht beibehalten.

Die Reihe dieser Äusserungen über die von mir nicht anerkannten Rügen, beruht, wie auch ihr Inhalt ergiebt, bis S. 10 auf den dort angeführten Ausgaben des Freylinghausenschen Gesangbuches, bis S. 160 ausschließlich auf älteren meist gleichzeitigen Abschriften der angeführten Tonwerke, von da bis zuletzt auf den in der Einleitung dieses Aufsatzes erwähnten Abschriften. Wo ich in dem Vorhergehenden von einer „Urschrift" einem „Originale" rede sind nur diese Quellen meiner Mittheilungen darunter zu verstehen, und namentlich hat weder bei dem Stiche noch der Correktur Bachs eigene Handschrift vorgelegen. Um jedem Mißverstande vorzubeugen halte ich diese Bemerkung für nöthig. Es folgt hieraus daß wenn eine jener Rügen durch Bachs eigene Handschrift unterstützt werden kann, meine Vertheidigung dadurch unmittelbar widerlegt ist.

Endlich komme ich zu den anzuerkennenden und zu verbessernden Stichfehlern, die ich ohne weitere Bemerkung hier verzeichne.

S. 18. In der 1sten Reihe muß die letzte Note des Grundbasses im 4ten Takte f heißen, nicht g.

S. 23. muß in der letzten Reihe die Singstimme das Tenorzeichen haben statt des Sopranschlüssels.

S. 28. Satz Nr. 45 ist im 3ten Takte des Basses der 1sten Reihe das Achtel d mit dem folgenden $\frac{1}{16}$ durch einen Bogen zu verbinden; eben so in der 2ten Reihe, im letzten Takte des Soprans f ($\frac{1}{8}$) mit dem folgenden $\frac{1}{16}$ von gleicher Tonhöhe.

S. 29. ist die Schlußnote des Basses in der 3ten Reihe eine semibrevis und keine minima.

Ebendaselbst fehlt in der 1sten Zeile der Überschrift des 47sten Satzes hinter „Beispiele" die schließende Klammer.

S. 30. In der Überschrift des 49sten Satzes ist **gewöhnlich** statt gewöhlich zu lesen.

S. 31. Im letzten Takte des Altes in der 1sten Reihe sind die 3te und 5te Note Achtel.

S. 34. In der 2ten Reihe, im 1sten Takte der 2ten Geige ist die letzte Note b mit der ersten des folgenden Taktes von gleicher Höhe durch einen Bogen zu verbinden.

Ebend. im 5ten Takte des Grundbasses der 2ten Reihe ist unter c statt der Ziffer 6 ein b zu setzen.

S. 38. In der 1sten Reihe ist im 7ten Takte der Bratsche vor der letzten Note a, ein b zu setzen.

S. 41. Im 3ten und 4ten Takte des Tenors in der 2ten Reihe heissen die beiden Schlußnoten b, nicht a.

S. 49. Im letzten Takte der 1sten Geige in der 1sten Reihe ist für das letzte c die Erhöhung durch ein ♮ wieder aufzuheben.

S. 52. In dem Nachspiele der 1sten Reihe ist vor dem 3ten Systeme der Altschlüssel zu setzen.

S. 60. Im 3ten Takte der 2ten Reihe, ist in der 2ten Geigenstimme vor der 5ten Note ein ♮ erforderlich.

S. 63. In dem vorletzten Takte sowohl des Sing- als Instrumentalbasses der 3ten Reihe muß die letzte Note es, nicht d heißen.

S. 68. Takt 4, 5 der Singstimme in der 1sten Reihe gehört die Sylbe he unter die Schlußnote des 5ten Taktes.

S. 76. Im 2ten Takte des Tenors der 1sten Reihe müssen die 5te, 6te und 7te Note fis, nicht e heißen.

S. 84. In der 2ten Reihe ist der 1sten Note des 3ten Taktes im 2ten Sopran ein ♮ voranzustellen.

S. 90. In der 1sten Reihe, im 2ten Takte der Singstimme, ist **martern** statt mattern zu lesen.

Bindungsbogen sind zu ergänzen:

S. 97. 2te Reihe hinter der letzten Note des Alt.

S. 98. 1ste Reihe vor der 1sten Note des Alt.

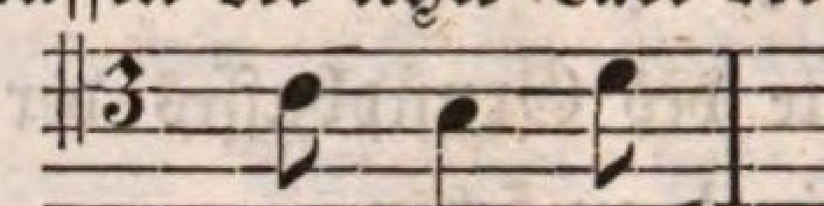
Ebend. 1ste Reihe hinter der 2ten Note des Tenor, in dessen 3tem Takte.

S. 99. 1ste Reihe, hinter der letzten Note des Alt, 2te Reihe, vor der ersten Note derselben Stimme.

S. 101. 1ste Reihe, hinter der letzten Note des Tenor, im 2ten Takte.

S. 106. 2te Reihe im 2ten Takte des Tenor, zwischen e und e.

S. 111. 2te Reihe, im 1sten Takte des Alt, hinter der letzten Note.

S. 114. 2te Reihe, müssen der letzte Takt der Bratsche wie des Tenor übereinstimmend  heißen.

S. 116. 2te Reihe, im 3ten Takte des Sopran muß die drittletzte Note (cis) ein Achtel seyn.

S. 117. 1ste Reihe: vor der 1sten Note der 1sten Hornstimme im letzten Takte muß ein ♯ stehen.

S. 122. 124. Takt 7 (Nr. 74) muß jedesmahl die 2te Note des 2ten Hoboe a statt b heißen.

S. 125 fehlt im 5ten Takte der 2ten Geige vor der letzten Note ein ♮.

S. 126. Die letzte Note der Viola im letzten Takte muß e heißen, nicht a.

S. 135. Die 3te und 4te Baßnote des 1sten, und sämmtliche Baßnoten des 2ten Taktes von Nr. 89[a] sind für die Singstimme um eine Oktave höher zu nehmen. Die tieferen Noten gehören dem sogenannten Continuo an. Im 10ten Takte derselben Nummer muß die Baßnote e heißen.

S. 136. Im 2ten Takte des 1sten Systems muß in der 2ten Stimme zwischen der 2ten und 3ten Note der Bindungsbogen wegfallen.

S. 139. Die Nummer 95 steht ursprünglich in F. Ihre Versetzung nach Es gehört der Ausgabe Philipp Emanuel Bachs von 1784 an.

S. 152. 2te Reihe, ist die 2te Note des Sopran im letzten Takte ein Achtel, kein Sechzehntel.

S. 155. 2te Reihe. Im vorletzten Takte des Hoboe muß die Schlußnote h heißen.

S. 159. 3te Reihe ist im vorletzten Takte der Bratsche vor die 5te Note ein ♮ zu setzen.

S. 160. 2te Reihe, Takt 3 der Singstimme fehlt der bindende Bogen hinter der 2ten Note.
S. 172. 2te Reihe. Im 4ten Takte der 1sten Geigenstimme ist vor die vorletzte Note ein b zu setzen.
S. 183. Takt 5 des Singbasses fehlt der Bindungsbogen hinter es.
S. 205. Im 2ten Takte der Geigenstimme in der 4ten Reihe muß hinter der 1sten Note ein Punkt stehen.
S. 206. Im 1sten Takte der Geigenstimme in der 2ten Reihe fehlt hinter der 9ten Note C der Bindungsbogen.
S. 211. Die 4te Note im 2ten Takte des 1sten Systems ist f nicht es.
Ebend. Die 3te Note des 1sten Taktes der 5ten Reihe ist ein Achtel.
S. 214. Im 2ten Takte der 3ten Reihe muß die 5te Note g heißen (S. T. 2 des 1sten Systems, S. 215).
S. 215. Vor der vorletzten Note des 1sten Taktes im 1sten Systeme fehlt das ♮.
S. 217. Die letzte Note des Singbasses, Takt 3 der 4ten Reihe, muß g heißen, nicht a.
S. 219. 3te Reihe, die 1ste Note des 7ten Taktes im Sopran muß g, nicht as heißen.
S. 221. Die vorletzte Note des Alt im 2ten Takte der 1sten Reihe muß ein ♮ vor sich haben.
S. 223. In der 1sten Geigenstimme, im letzten Takte der 3ten Reihe fehlt ein ♮ vor der vorletzten Note.

Der begleitete 4stimmige Satz Nr. 105. S. 226—229 stimmt in manchen Theilen der Begleitung dem von Herrn Erk nach der Originalhandschrift mitgetheilten nicht überein. Derselbe hat davon Gelegenheit genommen, ihn „vielfach entstellt" zu nennen. Ich bin dadurch veranlaßt, diese einzelnen Abweichungen näher anzugeben:

1) Im Grundbasse ist im 3ten Takte der 1sten Reihe die vorletzte Note (f) mit einem ♯ bezeichnet, mit Rücksicht darauf daß die 2te Geige unmittelbar zuvor fis hat. Herr Erk hat an der zuerst gedachten Stelle anstatt dessen ein ♮ ausdrücklich angewendet, um die Erhöhung dadurch auszuschließen. Ist er darin der Bach'schen Handschrift gefolgt, so steht die Meinung des Autors ohne Weiteres fest. Fehlt aber in jener Handschrift

nur das Versetzungszeichen, so ist hier lediglich eine Auslegung der Stelle durch den Herausgeber vorhanden, über die sich noch streiten läßt. Dasselbe wiederholt sich im folgenden Takte mit b und h, und im 1sten und 2ten Takte der 1sten Reihe, S. 229 mit f und fis, b und h.

2) In der Bratsche Takt 1. S. 227, Takt 3. S. 228, und im letzten Takte, S. 229, steht b a, wogegen die Urschrift a a hat. Im 2ten Takte S. 229 muß die 3te Note c (statt b) im 4ten g (statt f) heißen; Fehler, von denen meine Abschrift die Schuld trägt, die aber dennoch den Namen einer Entstellung wohl verdienen, da sie eine Verweichlichung der Harmonie enthalten.

3) In der 2ten Geige im 1sten Takte der 2ten Reihe sollte g d stehen statt h d, im folgenden c g statt c f; im vorletzten Takte des Ganzen sollten die beiden 1sten Noten b d heißen statt d b. Die übrigen Abweichungen betreffen allein unaufgehobene Versetzungszeichen eines vorhergehenden Taktes.

4) In der 1sten Geige fehlt: S. 226. Takt 2. der 11ten Note das ♮. S. 228. Takt 2. der 2ten Reihe der 12ten Note die Vorzeichnung eines b: S. 229 der 12ten Note des 2ten Taktes das ♮. Sonst wäre zu rügen, daß (nach Anleitung meiner Abschrift) die übereinstimmende Sechzehntheilbegleitung der 1sten Geige und des Hoboe in den 1sten Takten mit Schleifungsbogen über je 4 und 4 jener Taktglieder versehen, und daraus zu schließen ist, daß der Vortrag derselben durch das Ganze hin von beiden Instrumenten in dieser Art geschehen soll; wogegen Herrn Erks Mittheilung die erwähnten Bogen in der angegebenen Art (mit wenigen Ausnahmen) einmahl über die Noten, unter dieselben aber dergleichen zu 2 und 2 setzt, so daß also das Hoboe in der Regel 4 und 4, die Geige 2 und 2 der Taktglieder zu schleifen hat; eine Angabe der Vortragsweise, die voraussetzlich der Urschrift entnommen, noch ergänzend beizufügen wäre.

Meine Mittheilung leidet hienach allerdings an Mängeln, die aber nur in der Bratsche (S. Nr. 2) erheblich genannt werden können, und leicht zu verbessern sind.

S. 231 fehlen die Bindungsbogen in der 2ten Reihe hinter der drittletzten Note (f a) der beiden Geigenstimmen.

S. 235. 1ste Reihe, muß die 3te Note des Instrumentalbasses d heißen, nicht c.

Ebend. 2te Reihe. Die letzten Noten des Sing- und Instrumentalbasses im 1sten Takte müssen ein ♮ vor sich haben; ebenso

S. 236. die letzten Noten im 2ten Takte der 2ten Reihe in derselben Stimme.

S. 237. 2te Reihe. Die letzten Noten der Bratsche und des Altes müßten c heißen: es fehlt ihnen das ♮.

S. 241. 2te Reihe. Die 4te Note des 2ten Taktes in der Violoncellstimme entbehrt eines b.

S. 244. Im 2ten Takte der letzten Reihe ist zwischen statt zwishen zu lesen.

S. 245. Hinter der 1sten Note des 1sten Hoboe im 1sten Takte der 2ten Reihe fehlt der Bindungsbogen.

S. 250. Vor der 1sten Note des 1sten Taktes der Singstimme in der 2ten Reihe muß ein ♯ stehen.

Es bleibt hienach immer noch ein ansehnlicher Theil von Stichfehlern übrig. Allein keiner derselben ist sinnentstellend; über die meisten wird der in die Werke sich Vertiefende hinweglesen, das Fehlende nicht vermissen, weil der ganze Zusammenhang es ergänzt, das Falsche, da in den Hauptstimmen größtentheils das Rechte unmittelbar darüber oder daneben steht, übersehen, ohne darin gestört zu werden. Keiner wird die Beispiele „höchst fehlerhafte" nennen dürfen, trotz jener langen Reihe von Rügen, denn das wirklich Mangelhafte wird ihn nicht hindern sich mit dem Werke zu befreunden.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Berichtigungen.

S. 125 Z. 17 v. o. lies umgewendet statt ungewendet.
S. 186 „ 8 v. u. (des Textes) sind die Worte dahin umzustellen:
eine acht- und eine siebensylbige iambische Zeile ꝛc.

Bayerische Staatsbibliothek München

Winterfeld, Carl von, 1784-1852

Zur Geschichte heiliger Tonkunst

Bd.: 2

Leipzig 1852

B.Sandb. 809-2
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10271196-8